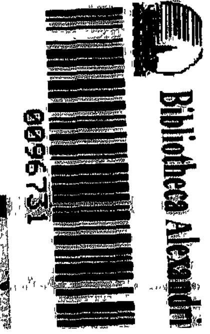


١٧٧

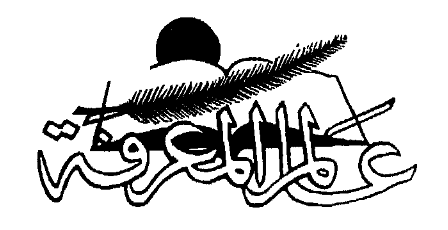
المذاهب الأدبية والنقدية

عند العرب والغربيين

تـأليـف: د. شكري محمد عياد



شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت

المذاهب الأدبية والنقدية

عند العرب والغربيين

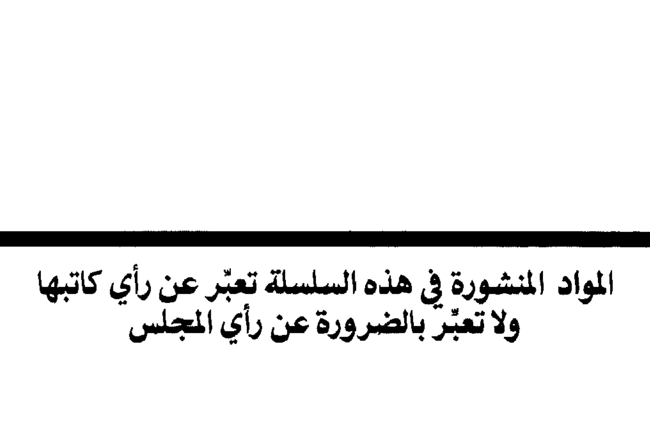
تـأليـف: د. شكري محمد عياد

١٧٧ ـ ربيع أول ١٤١٤ هـ ـ سبتمبر/ أيلول ١٩٩٣ م

المراسلات:
توجه باسم السيد الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
فاكس: ٤٨٧٣٦٩٤ ، ص. ب: ٢٣٩٩٦ ـ الصفاة ـ الكويت 13100



المذاهب الأدبية والنقدية
عند العرب والغربيين



المحتـــــــوى

رقم الصفحة

رقم
الصفحة

تقـــديـــم

ليس هذا أول كتاب عن المذاهب الأدبية يضاف إلى المكتبة العربية. فأقدم كتاب عن هذا الموضـوع «تاريخ علم الأدب عند الإفـرنج والعرب» لروحي الخالـدي يرجع تاريخه إلى مايقرب من قرن (ظهر في شكل كتاب سنة ١٩٠٤، ونشر فصولا قبل ذلك في مجلة الهلال). والنهج الذي سار عليه من عقد المقارنات بين العرب والغربيين هو الـذي اتبعه كل من تـلاه، فالآداب الغـربيـة هي التي أعطت «المذاهب» مدلـولات واضحة، وحين تأثرنا بتلك الآداب تشيع بعضنـا لمذهب من مذاهبها، وراح آخرون يبحثون في آدابنا القـديمة عما يضاهيها. لا جديـد أيضا في الجمع بين الأدب والنقد في بحث المذاهب، فـالنقد هـو الذي يبلـور مفهوم المذهب، ويخط طـريقه، سـواء اضطلع المبدع نفسـه بعرض ذلك المفهـوم والدفاع عنـه، أم تولى ذلك عنـه الدارس والمؤرخ.

غير أن كل كتـاب يحمل طـابـع عصره، وهـذا كتـاب يكتب سنـة ١٩٩٢، إذا التفتنا وراءنـا هالتنـا التغيرات التي مرت على بـلادنا وعلى العالم، وإذا نظـرنا أمـامنا امتلأت نفـوسنا بـالتساؤل عن مصيرنا ومصير العـالم. الأدب، ومعه النقـد، ليسا ـ والحمد لله! ـ ظلين للسياسـة، ولكن مانحن فيه الآن ليس مجرد سيـاسة. إنـه أزمة وجود، وجود العالم ووجودنا في العالم، ونحن في قلب العالم. والأدب، ومعه النقد، ليسا محصلتين لنشاط الإنسان اليـومي، إنهما بعض الكيان الإنساني الممتد في الماضي إلى فجر التاريـخ، والسارح في المستقبل إلى آفاق بلا حـدود، ولكنهما يتحاوزان دوما مع الزمن الحاضر، ومثلهما كل كلام عنهما.

هذا الكتاب إذن ينطلق مـن الزمن الحاضر. وهو أدنى إلى أن يكون كتـابا فلسفيا منه إلى أن يعد كتابـا تعليميا. إنه كتاب مهموم بالـوجود والمصير. ولأنه يبدأ وينتهي في الزمن الحاضر فقد وجدت أن السرد التاريخي لا يصلح له، ولم أقسمه فصولا، بل

مقالات، مع أنه كتب جميعه دفعة واحدة، وبتسلسل منطقي واحد.

حسبي هذا تقديما، وإليك عناوين المقالات:

المقالة الأولى: في أن مناقشاتنا حول المذاهب الأدبية المعاصرة تعكس موقفا تاريخيا من ثقافة الغرب.

المقالة الثانية: في أن اقتباس المذاهب الأدبية الغربية ملازم لاقتباس الأشكال الأدبية.

المقالة الثالثة: في أن المذاهب الأدبية تعكس خصوصية تاريخية للثقافة الغربية.

المقالة الرابعة: في معنى المذهب عند النقاد العرب القدماء، واختلاف مذاهب الشعراء والكتاب.



المقالة الأولى

في أن مناقشاتنا حول المذاهب الأدبية
المعاصرة تعكس موقفا تاريخيا من ثقافة الغرب

ومن الخير أن تدرس المذاهب الفكرية بل الأزياء الفكرية كلما شاع منها في أوربة مذهب جديد. ولكن من الشر أن تدرس بعناوينها وظواهرها دون ما وراءها من عوامل المصادفة العارضة والتدبير المقصود.

عباس محمود العقاد(١)

وقد تبين أن الهوية الواقية كانت ألزم للعالم العربي في هذا الدور (النصف الثاني من القرن العشرين) مما كانت في جميع الأدوار الماضية منذ ابتداء النهضة في العصر الحديث. فإن الدعوات العالمية خليقة أن تجور على كيان القومية وأن تؤول بها إلى فناء كفناء المغلوب في الغالب.

عباس محمود العقاد(٢)

أما أن يصبح العالم الحديث عالمنا، أي ألا يقوم بيننا وبينه حاجز، فلا يعني أننا أصبحنا تماما فيه، أي أننا تبنينا جميع معطياته ومفاهيمه ـ الصالح منها والطالح ـ في حياتنا. فلو كان الأمر كذلك لما كانت القضية المصيرية التي تجابه العرب اليوم، على اختلاف بيئاتهم، هي: كيف ننشيء مجتمعا حديثا في عالم حديث. هذا التناقض بين كوننا شكلا في العالم الحديث وكوننا جوهرا في خارجه يضطرنا إلى معاناة قضايا مجتمع قديم في عالم حديث، ومعاناة قضايا عالم حديث في مجتمع قديم. ففي التعبير عن معاناتنا تلك نعرض أنفسنا لإنتاج أدب يجده القارىء الحديث بعيدا عن قضاياه ومشكلاته، وفي التعبير عن معاناتنا الأخرى نعرض أنفسنا لإنتاج أدب يجده القارىء العربي مستوردا غريبا.

يوسف الخال(٣)

لم تطرح الحداثة في الثقافة العربية المعاصرة إلا ضمن إشكالية خاصة بها. فهي لم تكن صورة عن الحداثة الغربية، بل كانت محاولة عربية لصياغة الحداثة داخل مبنى ثقافي له خصوصياته التاريخية، ويعيش مشكلات نهضته، فجاءت الحداثة العربية حداثة نهضوية. إنها إطار التكسر الثقافي ـ الاجتماعي ـ السياسي، ومحاولة تجاوز هذا التكسر بالذهاب إلى الأمام.. الحداثة العربية هي محاولة بحث عن شرعية

المستقبل، بعـد أن فقد الماضي شرعيتـه التاريخيـة في عالم تـوحده الـرأسمالية الغـربية بـالقوة، ويهيمن عليـه الغرب، وتنفي فيـه الأطـراف إلى الذاكـرة التاريخيـة حيث لا تستعـاد إلا بوصفهـا فولكلـورا أو دليلا جـديـدا على تفوق الغـرب وقدرتـه على نفي الآخرين وإبـادتهم. البحث عن الشرعية هـو بحث عن محاولة التخلـص من خطر الإبادة ومحاولـة إيقاف تدمير الذات عبر القبـول بتدميرها الجزئي، إنقـاذ اللغة إذا لم يكن إنقـاذ الإسـلام ممكنـا، الانطـلاق من الحد الأدنـى من أجل إيقـاف التـدهـور الشامل، ومحاولة البناء انطلاقا من هذا الحد الممكن.

إلياس خوري(٤)

١ ـ أزمـــة حضـــارة

هذه الاقتباسات الأربعة تدعونـا لأن نفكر في المذاهب الأدبية بطريقة مختلفة عن تلك التي تعودنـاها عندمـا كنا نتكلم عن الكـلاسية والرومنسيـة والواقعية ــ وأيضا الرمزية ـ ونحن مستريحون.

ربما كـانت تلك الاصطـلاحـات الأعجمية قـد استـؤنست وتم تعـريبهـا وزال خطـرها، والـدليل هـو عشرات الـرسائل الجامعيـة ــ وربما مئاتها ــ عن القصيـدة الرومانسية أو الرواية الواقعية هنا أو هناك، ولكن العقاد لا يكتفي بتنبيهنا إلى أن لهذه المذاهب وغيرها بواطن يجب الكشف عنها، بل يذكـرنا في النص الثاني بأن الدعوات العالمية ظلت تـرد على العالم العربي منذ ابتداء النهضة، وأن قـوة الشعور القومي هي التي حـافظت على كيانـنـا من الذوبـان فيها. ثم يـذكرنـا بحقيقة أخرى، وهـي أننا أخذنـا نشهد في النصف الثـاني من هذا القرن مـرحلة تاريخيـة جديـدة، أصبح فيها الكيان القومي مهددا بالفناء.

لقد كان «التحديث» جزءا متمما من مفهوم «النهضة» منذ بدأ العالم العربي يخرج من ظـلام العهـد التركي. فهل بقيت حـركـة التحـديث مقصـورة على القشـور دون اللباب كما يوحي نص يوسف الخال؟ وماذا يعنـي ذلك بالنسبة للأديب الذي يعيش بفكره في العالم الحديث، مع أنه ينتمي اجتماعيا إلى عالم قديم؟ أليس معنى ذلك أنه

يتمزق بين العالمين، فهو يعيش في العالم القديم بفكر حديث، ويعيش ـ عقليا ـ في العالم الحديث بمشكلات عالم قديم؟ وإذا كتب فكيف يكتب ولمن يكتب؟ هل يكتب للقارىء العربي الذي يعيش مشكلات عالمه القديم فيكون أدبه بلا قيمة لدى القارىء الحديث (وهو القارىء الغربي بطبيعة الحال) أم يكتب أدبا «حديثا» يجده القارىء العربي غريبا عليه، ويصمه بأنه «مستورد»؟

أمام هذا النص نشعر بمزيد من الحيرة. فالقاعدة أن الكاتب يكتب لنوع واحد من القراء، وإذا وجد نفسه يفكر في نوعين مختلفين إلى حد التناقض فلابد أن يشعر بالتمزق حقا، ولكن هذا التمزق لم يبدأ من وقت الكتابة. لقد وجد قبل ذلك حتما. ويمكننا أن نقول إنه تمزق في الانتماء. فالكاتب منتم بفكره أو بالأنا العليا إلى العالم الغربي الحديث، بينما هو منتم بعلاقاته الاجتماعية، أي بالأنا، إلى المجتمع العربي. وبناء على ذلك فلن يكون أمامه خيار حين يكتب، إلا أن يكتب لقارىء على شاكلته، قارىء عربي ينتمي بفكره إلى العالم الغربي الحديث.

نص إلياس الخوري ينقلنا من حالة الحيرة إلى حالة القلق الشديد، وينبئنا أن أسوأ ما توقعه العقاد قد أخذ يحدث بالفعل. هل يعني هذا أن العقاد أصبح في آخر أيامه رجعيا متعنتا، يقاوم التحديث الذي كان في شبابه من أشد المتحمسين له؟ هذا يتوقف على توجهنا. هل نريد، كما كان يريد، أن نحافظ على كياننا القومي، بل أن ننميه، فيما نقتبس ماننشاء من ثقافة الغرب، أم نريد أن نتبنى هذه الثقافة بجميع عناصرها؟ وهل «القضية المصيرية التي تجابه العرب اليوم» كما قال يوسف الخال هي «كيف ننشيء مجتمعا حديثا في عالم حديث» أم «كيف ننشيء مجتمعا عربيا حديثا في عالم حديث؟» وهل بيننا من يجرؤون على التفكير في أننا قد نستطيع أن نضيف إلى العالم الحديث شيئا عربيا ما ـ إلى جانب النفط؟

إن الخوري يقدم مقدمة تتناقض تناقضا ظاهرا مع النتيجة. إنه يعالج مفهوم «الحداثة» بوصفها مذهبا أدبيا وفكريا، لا مقولة زمنية وحسب، وينفي مزاعم خصومها بأنها منقولة عن حداثة الغرب، مقررا أن للحداثة العربية خصوصيتها

المرتبطة بتاريخ النهضة العربية. هذه هي المقدمة، فكيف أدت إلى النتيجة القائلة بأن هدف الحداثة العربية وشرعية وجودها يقومان على ضرورة التخلص من كل معوقات الماضي من أجل الانطلاق نحو المستقبل؟ إذا كانت «الحداثة» استمرارا «للنهضة» فهل تنتمي هذه «النهضة» إلى الماضي الذي يجب علينا أن نتخلص منه، أم إلى المستقبل الذي نحاول أن نبنيه؟ هذا واحد من الأسئلة الجوهرية التي تواجه منظري الحداثة اليوم، وهم يجيبون عنه بالرجوع إلى الخلفية التاريخية. فالنهضة العربية، وقد تمثلت فيما سمي بحركات «التجديد» أو «العصرية» (هل يجب أن نقول «العصرنة»؟) التي برزت خلال العقود الثلاثة الأولى من هذا القرن على وجه الخصوص، قد أدت مهمتها، بنجاح جزئي، ولكنها فشلت في إيقاف «التدهور الشامل»، الذي نشهده اليوم في أبشع صوره. ومن ثم نصل إلى هذه النتيجة التي تبدو مناقضة للمقدمة. ولكن منطق الكاتب يستقيم حين ننظر إلى المقدمة الثانية، التي تربط الحداثة بعالم اليوم، أي بالحقبة التاريخية التي نعيشها الآن، حقبة السيطرة المطلقة للرأسمالية الغربية.

إذن فقد كان من الممكن أن يفكر رجال النهضة في حلول وسطى، وربما بدا أن هذه الحلول نجحت فعلا في حل مشكلاتنا الحضارية على المدى القصير، ولكن العالم الغربي كان يتطور ـ ومازال ـ بسرعة تفوق سرعتنا بكثير، ومن ثم وجدنا أنفسنا اليوم نواجه خطر الإبادة، أو «النفي إلى الأطراف». لابد إذن من وقفة صارمة حاسمة. وقفة يمكن أن تستلزم التضحية بأشياء عزيزة علينا، حتى الإسلام، الذي كنا إلى عهد قريب، مسلمين ومسيحيين، نعده مقوما أساسيا من مقومات حضارتنا (إذا قرأنا جيدا رشيد سليم الخوري، وجبران خليل جبران، وحتى مارون عبود.

قد يبدو هذا الحل يائسا للوهلة الأولى (دعنا من أن بعض الناس قد يتهمون أصحابه بالشعوبية أو الخيانة أو العمالة) ولكنه يشترك مع ملاحظة العقاد في أمر أساسي وهو أن عالم اليوم مختلف عن العالم الذي تعود العقاد أن يتعامل معه حين كان شابا. ولكن العقاد يقف عند هذا الحد من الملاحظة والتنبيه إلى الخطر الماثل. ولابد للأجيال التالية من أن تبحث عن حل ما. والحل الذي يطرحه إلياس الخوري

بصراحة وشجاعة هو أحد الحلول المقترحة. وهو حل يبدو مستحيلا لأن الأغلبية ترفضه بإصرار (الشعب الجزائري، في المائة والستين سنة الأخيرة، مثال واضح)، وإذن فهو حل فقط في خيال القلة التي تقبله، والقلة ـ وحدها ـ لا تصنع حضارة.

وثمة حل ثان، وهو الحل المضاد تماما: أي رفض الحضارة الغربية ومقابلة قوتها بقوة مماثلة، كانت في الماضي القريب قوة «القومية العربية» وهي اليوم قوة «الإسلام». وهذا الحل الثاني، في صورته السابقة واللاحقة، هو نوع من رد الفعل العاطفي، العشوائي، وكأنه سلوك «قهري»، بتعبير علم النفس المرضي، فهو لا يستند إلى معرفة علمية بقوة الإسلام، ولا بنقاط الضعف الحقيقية في الحضارة الغربية، ولا بشروط الصراع وأهدافه في العالم المعاصر، حتى يمكنه أن يكون كفئا للمعركة.

وإذن فهذا حل مستحيل مثل سابقه، فكلاهما فناء: هذا فناء بالسيف، وذاك فناء بالجوع. ولكن الجموع، في العالم العربي الإسلامي، تتصرف بوحي الغريزة ووحي التاريخ تصرفا آخر: إنها تنتظر، بصبر سلبي، أن يسقط الخصم وحده، أن تنهار الحضارة الغربية من الداخل، ولو أنها تدرك إدراكا غامضا أن هذا «الحل» الذي أثبت نجاحه مرة بعد مرة، سيكون له ثمن غال هذه المرة، وهو فناء البشرية التي أصبحت مقاليد أمرها جميعا بيد الغرب. (ولو أن هذه النهاية لا تبدو سيئة عند الأغلبية المؤمنة ــ دعنا من المتطرفين! ــ التي أصبح التفكير في الحياة الآخرة يمثل الجانب الأكبر من معنى الدين عندها).

وربما بدا عند التأمل أن الأغلبية الجاهلة معذورة أمام استحالة الحلين اللذين تطرحهما القلة «العالمة»، وأن هذه القلة، بفرقتيها، لاتزال عاجزة عن النهوض بدورها الحقيقي، وإذا لم يكن العجز قدراً مقدوراً فهو لابد راجع إلى نوع من الكسل العقلي أو الإرادي أو إلى مزيج منهما، وهو الأغلب. فهذه الأقلية التي يردد الكثير من أفرادها ــ على الجانبين ــ شعار «الأصالة والمعاصرة» لا تحقق معنى هاتين الكلمتين، ولا كيفية الجمع بينهما بأكثر من حرف العطف. وربما أصبح هذا الشعار مبتذلا عند أكثرهم الآن، ولكنهم لا يقدمون لنا، عوضا عنه، شيئا أفضل. إن الفريق الأول يقول الآن: «هذا زمن الشعر!» والفريق الثاني يقول: «الإسلام هو

الحل!» وليس أحد الشعارين خيرا من الآخر، فكلاهما غامض، ولن يكون لأحدهما قيمة إلا إذا بين لنا الفريق الأول أي نوع من الشعر ذاك الذي ينتظر أن يغير حياة الجماهير (ولا أظنهم يزعمون أن شعرهم يخاطب الجماهير، بل هم يتبرأون من هذه الدعوى) أو بين لنا الفريق الثاني أي إسلام يعنون، فقد تغير مفهوم الإسلام مرات كثيرة على مدى التاريخ، بتغير أحوال المسلمين.

التغيير الذي يطلبه الجميع لا ينبثق فجأة. وزمن الإسلام أو زمن الشعر لابد لهما أن ينتظرا حتى يفهم الناس ما نقصده بالإسلام، ويعرف الناس كيف يقرأون الشعر. ولابد لهذا وذاك من أن تنهض القلة «العالمة» بالواجب الذي ننساه أو نتناساه، وهو واجب البحث والعلم، وليس معنى البحث والعلم أن يعكف الإنسان على قراءة الكتب أو فحص الوثائق فحسب، فقد يفعل ذلك ــ بل هذا ما نفعله في معظم الأحيان ـ كي يستخرج حجة يفحم بها خصمه، وهذا علم خير منه الجهل، فإن واجب البحث والعلم يقتضي ـ قبل الصبر والمثابرة ـ الموضوعية والأمانة.

لا بأس بالشعارات (مالم تكن مجرد شعارات) أعني أن «الأصالة» مثلا يمكن أن تفهم ـ وينبغي أن تفهم ــ على أنها «فهم التراث فهما مستقلا». وهذا لاشك مجهود شاق، يشفق معظمنا من القيام به، والأذكياء منا ـ فقط ــ هم الذين ينبشون في المراجع القديمة ليستخرجوا نصا يمكنهم الاستناد إليه في تأييد دعوى سبق أن اعتنقوها بدافع من الهوى أو المصلحة. و«المعاصرة» أيضا كلمة طيبة. أليس معناها أن نفهم عصرنا فهما جيدا كي نستطيع أن نتعايش معه؟ وهل عصرنا إلا هذه النظم والمؤسسات التي جاءت بها الحضارة الغربية. فمن منا عكف على دراستها وفهمها؟ والأدهى أن الجمع بين الأصالة والمعاصرة يجب أن يكون شيئا في صلب الثقافة المشتركة، فلو تخصص ناس في «الأصالة» أي في قراءة التراث، وآخرون في «المعاصرة»، أي في دراسة الثقافات الغربية، لتسرب الأولون في الماضي، وذاب الآخرون في الأجنبي.

فهذا الإحجام أو الكسل عن الدراسة الجادة هو الذي يجعل الحلين المطروحين

في مواجهة الحداثة الغربية مستحيلين في الواقع. وماهما بمستحيلين ـ ولا بمتناقضين على الحقيقة ـ لو عرفنا كم نحتاج إلى الدراسة والعلم كي نبني نهضتنا، ولو صحت عزيمتنا على أن نعطيهما بعض ما نعطيه لغيرهما من قشور الحضارة الغربية وقشور التراث.

قضية «المذاهب الأدبية والنقدية» هي إذن فرع من قضية أكبر: قضية العلاقة بين الثقافتين العربية والغربية. وقد أصبحت لهذه القضية أهمية خاصة خلال العقود الأربعة الأخيرة لأن العالم يسير، موضوعيا نحو التوحيد، يتم ذلك أمام أعيننا في السياسة والاقتصاد، وتتم حركة مماثلة في الثقافة، ومن ينعزل ـ في أي شأن من هذه الشؤون ـ يحكم على نفسه بالموت. هناك شعوب لا تواجهها المشكلة بمثل هذه الحدة وهي الشعوب التي لا تملك تراثا قوميا تحرص عليه، وهي شعوب قليلة في أفريقيا وآسيا، لم تتحضر إلا منذ عهد قريب، وعلى أيدي المستعمرين الغربيين، ثم الشعوب التي تكوّن صلبها من المهاجرين الأوربيين وبنيت ثقافتها على ثقافتهم مثل شعوب أمريكا اللاتينية. ولكن المشكلة بالنسبة إلى الشعوب التي اكتملت لها شخصية ثقافية ناجحة قبل أن تتصل بثقافة الغرب هي أنها تجد نفسها معرضة للموت في الحالين: إذا انعزلت وإذا لم تنعزل. وقد يكون الخيار الوحيد أمامها ـ وإن كان خيارا مؤلما ـ هو ما يوصينا به أنصار الحداثة، أي أن نندمج في الحضارة الغربية مصطحبين معنا فقط ما يمكنه أن يتعايش مع هذه الحضارة، لولا أن الحضارة الغربية تبدو، للنظر الموضوعي الصرف، نموذجا غير جدير بالاحتذاء، إذا نظرنا إلى شخصية الإنسان على أنها الهدف الحقيقي والنهائي لأي حضارة. وقصة الأمراض النفسية الشائعة في العالم الغربي قصة معروفة، وهي علامة واحدة من علامات كثيرة على قصور هذه الحضارة.

لاشيء أصعب من أن ننظر إلى الحقائق كلها في وقت واحد، فكم يكون الاختيار سهلا لو تعامينا عن بعضها. وأصحاب الحداثة ـ كبارهم وصغارهم ـ يتجاهلون نقائص الحضارة الغربية مع علمهم بهذه النقائص، وكان إيمانهم بتفوق العقل الغربي ونجاح المجتمع الغربي بلغ حد الإيمان بقدرتها على التغلب على جميع

المشكلات، أو كان التفكير في نقائص الحضارة الغربية يجب أن يؤجل إلى أن نصبح جزءاً من هذه الحضارة بالفعل. إن الحداثي العربي له حضوران يحرص عليهما قدر استطاعته: حضور في مجتمعه العربي وحضور أمام مراكز الثقافة الغربية. وحضوره في الثقافة العربية واضح: فهو يحارب التخلف والجمود في النظم والمؤسسات كما يحطم التقاليد اللغوية والفنية ويمارس أقصى ما يستطيع من حرية في التشكيل، معبرا عن شهوة الإبداع وغرام الاكتشاف في كل تجربة جديدة. وهو بهذه الصفات كلها بارز مميز وأن يكن في كثير من الأحوال غير مفهوم. ولكن حضوره في الثقافة الغربية غير بارز ولا مميز، لأن هذه الثقافة تمر منذ فترة غير قصيرة بعصر من التجريب في كل ميادين الفكر والفن، يقابله انتشار غير مسبوق للثقافة المعلّبة عن طريق وسائل الإعلام الجماهيرية، ونجاح تجاري لأنواع من الكتابة والفن تعد «حداثية» فقط لأنها تنتهك المحرمات. فالحداثي العربي في محيطه العربي يقف ضد الجمود والتخلف، وفي حضوره الغربي يقف ضد الثقافة التجارية الرأسمالية، أو يجب أن يقف ضدها. الخطر، في بيئته العربية وعند قرائه العرب، يأتيه من كونه غير مفهوم، في حين أن الخطر عند أنداده الغربيين يأتيه من إغراء الانحدار إلى السوقية، ويظل الحداثي العربي عندهم وعند قرائهم غير مفهوم أيضا، لأنه يحطم قيودا لا يشعرون بها، ويهاجم محرمات لم تعد عندهم بمحرمات. يتمرد الحداثيون الغربيون على حضارتهم لأنها حين سهلت كل وسائل الحياة، جردت الحياة نفسها من كل معنى، وإذ قدست حرية الفرد تركته يعيش منعزلا في صحراء المدينة، أما الحداثي العربي فلا يعي أسباب هذا التمرد، ولا يقدر أن أساليب الحداثيين في الكتابة والفن يمكن أن تكون ناشئة عن تلك الأسباب.

الحداثي العربي هو، في نهاية الأمر، جزء من موقف عالمي ملتبس: موقف عالم يريد أن يتوحد، ولكن الاختلافات بين أجزائه هائلة بحيث يخشى أن يُفرض التوحيد عليه فرضا، وجزء من موقف قومي ملتبس: موقف ثقافة تريد أن تشارك في صنع العالم الواحد، ولكنها لا تدري كيف تدخله، ولا أين مكانها فيه. وكلا الموقفين نابع من ظروف تاريخية معينة.

٢ ـ مولد الحداثة العربية

لعل الكثيرين يوافقون على أن الحداثة الغربية قد اكتمل نضجها في أعقاب الحرب العالمية الأولى، وكان من مظاهر هذا النضج تعدد مدارسها بين سيريالية وتعبيرية ومستقبلية الخ. ولاجدال على كل حال في أنها كانت وليدا أوربيا خالص النسب. أما الحداثة العربية فيقول الواقع التاريخي إنها كانت فرعا من فروع الحداثة الأوربية (سنتكلم عن نشأة الحداثة الأوربية وتطورها في مقالة تالية). لقد كان للأحداث التي سبقت الحرب العالمية الثانية ومهدت لها (وخصوصا الحرب الأهلية الإسبانية التي انتهت بانتصار القوى الفاشية سنة ١٩٣٩) صدى قوي في مصر بالذات. فمصر كانت مهيأة بموقعها لأن تكون هدفا مباشرا من أهداف المحور. وكان في مصر جاليات أجنبية كثيرة العدد، عظيمة الثراء، وكان بينهم عدد كبير من اليهود من جنسيات مختلفة، فكان طبيعيا أن يتجمعوا، وأن يتدارسوا موقفهم، وأن يحاولوا القيام بعمل ثقافي إعلامي يضم شملهم، ويقرب بين أفكارهم، ويجتذب إلى التعاطف معهم من يمكن اجتذابه من المثقفين الوطنيين. يصف لويس عوض هذه التجمعات فيقول:

«وكانت هذه الجماعات قد تجمعت في شكل نواد ثقافية، أكثر مرتاديها من الأجانب المحليين، وكانت نسبة اليهود بينهم عالية، يلتقون على محاضرات وندوات يتحدثون فيها بالفرنسية عن الفلاحين والعمال وعن الرأسمالية والاشتراكية، وعن الفاشية والديمقراطية والحرب والسلام، . . . إلخ. ولم يكن يختلف إلى هذه النوادي أحد من الفلاحين أو العمال. وإنما كان قوامها من المثقفين الأجانب، وقد نجحت في اجتذاب فئة صغيرة من المثقفين المصريين ولا سيما من طلبة الجامعات والفنانين والأدباء الشبان. وكان المثقفون المصريون يحاولون أن يرطنوا بالفرنسية المهشمة كما كان المثقفون الأجانب يحاولون أن يرطنوا بالعربية المهشمة. وعلى كل فقد كان جوهم غريبا وخانقا»(٥)

كـانت الماركسيـة قـاسما مشتركا بين بعض هـذه الجماعـات، أو ربما معظمهـا، ولعلها كانت، بـوصفها نظرية سيـاسية عالمية، القـاسم المشترك الوحيد الممكن بين عناصر مختلفة كالتي وصفها لويس عوض، ولكنه لا يلبث أن يميز من بينهم جماعة معينـة كانت تسمي نفسهـا «جمعيـة الفن والحرية» وتـرفع شعـار «الخبز والحريـة»، ويصفها بأنها كانت مصرية صميمة وكانت مـؤلفة من أدباء وفنانين، «أكثرهم يتقن الفرنسيـة المثقفة وكأنهم جزء لا يتجـزأ من الانتلجنسيا العـالمية»، وكانـوا يميلون إلى التروتسكية. وقد أصدرت هذه الجماعة مجلة شهرية باسم «التطور»، لم تعمر أكثر من بضعة أعداد (يناير ـ مايـو ١٩٤٠)، ثم شاركوا في تحرير «المجلة الجديدة» التي كان سلامة موسى يصدرها شهريـة منذ سنة ١٩٢٨، وتوقفت عن الصدور أيضا في سنة ١٩٤٤(٦)

لعل قصر عمـر هـاتين المجلتين لا يثير دهشتنا، فقـد كـان شح الـورق في زمن الحرب يجعل عملية النشر ـ عمـوما ـ عملية صعبة، إلا أن الـدائرة الضيقة التي كان يمكن أن تهتم بما تنشره المجلتـان ربما كـانت هـي السبب الأهم لاحتجـابهما، ولعل الصحف والمجلات التي كـانت تصدرها مجمـوعات مشابهة بـاللغة الفرنسيـة كانت أطول عمـرا. إن الشيء الوحيد الذي كـان يمكن أن يدعم مشروعا كهـذا فضلا عن الإعانـات التي كان يقدمها عضـو ثري في الجماعة وهـو جورج حنين ـ هو مهـاجمتها للمحور، ولكن كـان من غير المعقول أن تتجـه جماعة ثـورية إلى سلطـات الاحتلال للدعم بـالمال أو الإمداد بالـورق. لقد كانـت الجماعة تضم إلى جانب راعيهـا الثري شبـانـا آخـرين من صميم المجتمع المصري، منهم من نشأ في الـريف أو الصعيـد، ومنهم بعض أبناء الطبقـة المتوسطة القـاهريـة. إلا أن اهتمامهم بقضايا حـرية الفن وارتباطهما بسياسة الدولة النازية نحو الفن الحديث لم تكن تعكس اهتمامات المجتمع المصري ولا مشاعـر الفرد المصري في تلك الآونـة بقدر ماكـانت تعكس مخاوف تلك القلة من الأجانب والمتمصرين.

قبيل تأسيس جماعـة «الفن والحرية» (٩ ينـاير ١٩٣٩) شـارك ثلاثة مـن أعضاء هذه الجماعة البـارزين، وهم أنور كامل وجورج حنين وكـامل التلمساني، في توقيع

بيـان عنوانـه «يحيـا الفن المنحط» . يقول سمير غـريب في تفسير هـذا العنوان : إنـه احتجاج ضد منع هتلر للرسم الحديث بحجة أنه «منحط» وقد جاء في هذا البيان :

«من المعـــروف أن المجتمع الحاضر ينظـر بعين الاشمئــزاز إلى كل خلق جديد في الفن أو في الأدب طالما يهدد النظم الثقـافية التي تثبت قدم المجتمع سواء أكان من ناحية التفكير أم من ناحية المعنى .

ويظهـر هذا الشعـور بـالاشمئزاز جليـا (كذا) في البـلاد الأوتـوقراطيـة النزعة ، وخصوصا في ألمانيا حين يتجسم التعدي الشنيع ضد الفن الحر الذي دعاه هؤلاء الغشـم «الفن المنحط» .

فمن سيزان إلى بيكـاسو وكل ما أنجزتـه العبقرية الفنية المعـاصرة ، هذا الإنتاج الكثير الحرية ، والقوي الشعور بالإنسانية ، قد قوبل بالشتائم وديس بالأقدام . ونحن نعتقد أن التعصب للديـن أو للجنس أو للوطن الذي يريد بعض الأفــراد أن يخضـع لــه مصير الفن الحديث مـــاهـــو إلا مجرد هـــزء وسخرية .

ونحن لا نـرى في هذه الأســاطير الرجعيـة إلا سجـونا للفكـر . إن الفن بصفته مبادلة فكرية وعاطفية دائمة تشترك فيها الإنسانية جمعاء لن يقبل مثل هذه الحدود المصطنعة . »(٧)

ويمكننـا أن نتخيل وقع بيان كهـذا لدى القـارىء المصري العادي ، حتى وإن كـان «مثقفا» بالمعيار المحلي لا بمعيار الأنتلجنسيا العالمية التي يشير إليها لويس عوض . فالتعصب للدين أو الجنس أو الوطن لا يمكن أن يبـدو خطيئة لابن البلد الذي يرى الأجنبي سيدا في وطنه ، مستعليا على جنسه ودينه . وكم يزداد نفوره عندما يقرأ اسماء الموقعين على البيـان ويرى أن أكثـرهم من الأجـانب ! وكل هذا لأن هتلـر منع تعليق بعض الصور في المعارض !

إن هذا المزيج من الثورة الاجتماعية والفن الثوري يمكن أن يكون معقولا ومقبولا في بيئة غربيـة ، فهو حلقة أخيرة في سلسلة من الثـورات كان هدفها دائما مـزيدا من

الحريـة للفرد. ولاشك أن الحريـة مطلب إنساني، بل غـريزة فـوق الغرائز، ولكنهـا مرتبطة دائما بغرائز أقل سموا. غريزة المحافظة على الذات مثلا. والحرية كانت تعني لقلة من المثقفين المصريين الانعتاق من قيود مجتمعهم، والخروج إلى عالم أرحب، ولو عن طريق الفكر فقط. وبعـض هؤلاء كانوا لانتمائهم إلى الطبقة المحظـوظة يشعرون بنوع من العزلة، ويحاولون أن يتحرروا من هذا الشعور مرة بالانتماء إلى عوالم خارجية، ومرة بالانتماء إلى الأغلبية المظلومة، عن طريق العمل الثوري.

ولكن هذا المزيج الآخر الـذي يبدو طبيعيا في بيئة غربية، كما يبـدو طبيعيا لدى بعض الأفراد في بيئة كالبيئة المصرية، بدا لعامة الشعب الذين أعلنت باسمهم الثورة غير مفهوم. فالخبز والحرية عندهم نقيضان لا يجتمعان. قد يشعر الكاتب أو الفنان بأنه يجب أن يكون حراً حين يكتب أو يـرسم، فبدون هذه الحرية لا يمكنه أن يمارس عمله الذي يكسب منه خبزه. وقد يشعر المهني بأنه يحقق ذاته في عمله الذي اختاره بملء إرادته، فهو يأكل خبـزه ويشعر أنه حر. أما العامل أو الفـلاح فلابد له من أن يعمل ليأكل، والعمل مفروض عليه، نوعه وظروفه، ولن يشعر بأي درجة من الحرية إلا بالقدر الذي تحسّن به ظروف العمل، أو يتـاح له، في الوقت المناسب، أن يختار نوعه. هذا هو معنى الحرية عنده، وهو معنى لا علاقة له بالفن الحر.

يروي مجدي وهبة أن جماعة «الفن والحرية» كانت تقوم بالدعاية الانتخابية لمرشح قـدم نفسـه على أنه ممثـل العمال. وكان أحـد أعضـاء الجماعـة، لطف الله سليمان، يخطب كل يوم في أبنـاء الحي الشعبي - حي السيدة زينب - وهـو دائرة المرشح - ترى ماذا كان يقـول لكسب أصواتهم؟ - وقام عضـو آخر - رمسيس يونـان - بترجمة نشيد الدولية الشيوعية، وعندما سار أعضاء الجماعة آخر الليل في مظاهرة صغيرة، رافعين أصواتهم بـالنشيد، فتح سكان الحي نـوافذهم وشتموهم لأنهم منعـوهـم من النوم، وانتهت المظاهرة بتدخل البوليس(٨)

إن الحداثـة في الأدب والفن تعني التجـريب المستمر. وقـد كـان أعضاء جماعـة «الفن والحرية»، من كتاب ورسامين، يجدون في «السيرياليـة» أفقا مناسبا للتعبير عن ذواتهم، بإبراز مكنـونات العقل البـاطن. ثم تحول بعضهم إلى التجريـد، فترك لغة

الحلم، باحثا عن «المعنى» داخل لغة الفن نفسها. وربما كان جورج حنين منطقيا حين بعث باستقالته من الحركة السيرالية العالمية إلى أندريه بريتون صديقه القديم، وزعيم الحركة. فكيف يمكن لمذهب نبع من هدم التقاليد السائدة، أن تصبح له هو نفسه قيادة ونظام وتقاليد؟ وتحول كامل التلمساني عن الرسوم إلى الإخراج السينمائي، لأنه اقتنع بأن فن الرسم غير قادر على مخاطبة الجماهير، ولكن أفلامه لم تحقق نجاحا.

ومع أن الجماعة تفرقت ولم تترك إلا آثارا أدبية قليلة، ومع أن ارتباطها بالحركات المماثلة فى العالم جعلها أقل وعيا بواقع الحال في أرضها، فقد جاءت بظاهرة جديدة لم تلبث أن صارت ملازمة لكل تيار جاء بعدها، إذ جعلت الأدب تعبيرا عن هم فكري، ومغامرة في المجهول، لا مجرد صياغة لأفكار معروفة سلفا. وبذلك بدأ الأدب العربي المعاصر رحلته الطويلة نحو اكتشاف الذات.

٣ ـ الواقعية الاشتراكية

لم تخل السيريالية مكانها للكتابة التقليدية مرة أخرى. لقد دخلت مصر، والعالم العربي كله، في دوامة الصراع العالمي ولم يعد ممكنا أن يخرجا منها. ومع هذا الدوران المحموم حول المركز، كانت محاولات اكتشاف الذات مستمرة بطرق مختلفة. فإذا كانت جماعة «الفن والحرية» قد علقت آمالها بالثورة العالمية ورأت في الفن الحر، غير المقيد بإيديولوجية ما، طريقا موصلا إلى هذه الثورة، فقد ساعدت الظروف العالمية ـ مرة أخرى ـ على سطوع نجم الستالينية وفي ركابها المذهب الأدبي الذي أصبح مبدأ رسميا للدولة السوفيتية منذ سنة ١٩٣٢، أعنى «الواقعية الاشتراكية».

«إن المكان الذي احتفظت به الستالينية للقوميات والثقافات القومية جعل الواقعية الاشتراكية أكثر قبولا لدى الوطنيين والقوميين العرب. فكل مذهب حداثي آخر كان يشي بمنبته الأوربي وينذر بمسخ الطابع القومي والروح القومية. ومازال بعض الباحثين العرب يعد «الواقعية الاشتراكية» قسما من الحداثة(٩)، مع أن أكثر الأدباء في الاتحاد السوفيتي والدول الاشتراكية كانوا يرونهما نقيضين بل عدوين» (١٠)

كان مفهـوم الحداثة ـ ولا يزال ــ يتغير باستمرار، وكانت مغـامراتها في «الشكل» لا تنتهي، إذ كانت عنـد التحليل الأخير ـ محاولة مستحيلـة للبحث عن معنى، بعد أن فقدت الحياة معناها بغياب فكرة الله. أما الواقعية الاشتراكية فقد كان لديها إيمانها البديل، الإيمان بانتصار الطبقة العاملة في العالم كله، وقيام المجتمع الاشتراكي الذي يضمن السعادة لجميع أفراده. ومثل كل نظام إيماني كان للواقعية الاشتراكية أشكالها الفنيـة المستقرة أو قل «كـلاسيكيتهـا» الخاصة. فهي في مجمـوعـة الدول الاشتراكيـة ملتـزمة بتصـوير «البطل الإيجابي» أو النمـوذج الإنساني الجديـد الذي اكتمل خَلْقـا وخُلُقا عندمـا تحررت البروليتاريا من سيطرة الطبقة الـرأسمالية، وهي في البلدان التي لم تتحـرر بعـد من سيطرة رأس المال ملتـزمـة بتصـويـر واقعها بما فيـه من إيجابيـات وسلبيات، فهي لا تختلف في هـذا عن «الواقعية النقدية» التي ورثنـاها عن المجتمع البورجوازي، إلا أن هذه «الواقعية الجديدة» ــ كما سماها بعضهم ـ تستند إلى النظرية الماركسية في تحليل المجتمع، وتلتـزم بالموقف التقـدمي المتعاطف مع الطبقـة العمالية الصاعدة.

وبما أن الـواقعية الاشتراكيـة تستنـد إلى الماركسيـة، والماركسية مـذهب شـامل، تجمعه أوصاف ثلاثة: فهو مادي جـدلي تاريخي، فمن هنا كانت الواقعية الاشتراكية مذهبا نقديـا شاملا أيضا. فالمضمون الطبقي هـو الذي يرسم المذهب الأدبي ويحدد قيمـة الأدب. والتطور التـاريخي للمجتمعات الإنسـانيـة ـ وجـوهره تطـور التركيب الطبقي ـ قد استتبـع تطورا مماثلا في المذاهب الأدبية. ففي وقت مـن الأوقات كانت الطبقـة الإقطـاعيـة هي التي تهيمن على النظـام الاجتماعي. ولـذلك كـان المذهب الكلاسي بثباته واحترامه الشديد للقواعد هو المذهب الأدبي السائد. ثم نشأت طبقة جديدة هي الطبقة البورجوازيـة، طبقة التجار والصناع ساكني المدن، اتسمت، في فترة صعودهـا، بالمغامـرة وسعة الخيال، فكـان المذهب الرومنسي تعبيرا صـادقا عن طمـوحاتها ومثلهـا، وكان ــ بهذه المثابـة ــ أدبا تقـدميا. ثم لما تحولت إلى رأسماليـة احتكـاريـة فقدت روح المغـامـرة، واستسلمت لـلأخيلة المريضـة، وهكـذا تحولت الرومنسي إلى عاطفية مائعة، ثم لم تلبث أن أخلت مكانها لشتى التجارب الشكلية.

التي تجرد الحياة من معناها وقيمتها (وهذه هي السمة الرئيسية للحداثة من منظور الواقعية الاشتراكية). وكانت «الواقعية النقدية» التي لم يغب عن وعيها إفلاس الرومنسية بتحول البورجوازية من طبقة نشيطة مغامرة إلى طبقة طفيلية تعيش على كد العمال والفلاحين، حركة تقدمية، ولكنها وقفت عند حدود النقد إذ لم تكن تملك النظرية الاجتماعية التي تمكنها من رؤية احتمالات المستقبل كامنة في تلك الطبقات المطحونة.

كان لهذه الأفكار تأثيرها الكبير في لغة النقد عندنا منذ أواسط الخمسينيات، وأطلق اسم «النقد الإيديولوجي» على ذلك النقد الذي يلتزم بالنظرية الماركسية، ولكن التأثر بالفكر الماركسي لم يقتصر على الماركسيين المؤمنين، حتى إنه قد يصح القول بأن قدرا من هذا الفكر دخل في الثقافة المعاصرة بوجه عام. على أن الواقعية الاشتراكية أو الواقعية الجديدة كانت تخفي تحت بساطتها الظاهرة مشكلات كثيرة صعبة، وعلى رأسها مشكلة خلود الآثار الأدبية العظيمة التي أنتجت في عصور الإقطاع أو حتى العبودية، فضلا عن البورجوازية. وكانت مثل هذه المشكلات تثار في مؤتمرات الكتاب في الأقطار الاشتراكية، أما في العالم الغربي فقد كان بعض النقاد الماركسيين يحاولون أن يوسعوا مفهوم «الواقعية» بحيث يشمل «الحداثة» أيضا. وأما العالم العربي الذي راجت فيه أفكار الوجودية مواكبة للأفكار الماركسية فقد أفرز مزيجه الخاص من الاثنين، ولكن هذا المزيج ظهر في الإبداع الشعري بوجه خاص في حين بقيت لغة النقد أميل إلى البساطة النظرية، ودخلت في معارك جانبية غير مثمرة مع دعوة «النقد الجديد» التي حاولت أن توجه الاهتمام إلى قيمة «الشكل» في الأعمال الأدبية. ومع أن الفريقين ظلوا يتحدثون عن «وحدة الشكل والمضمون» وارتباط الأدب بالحياة، فإن هاتين القضيتين ــ ربما لشدة عمومهما ـ لم تضيفا شيئا ذا قيمة إلى حركة النقد أو إلى حركة الإبداع.

أما الموضوعات التي برزت على ساحة النقد، ولعلها كانت أقوى تأثيرا في الإبداع (وإن كانت قد أثارت لدى المبدعين أيضا نوعا من التمرد ضد محاولة النقد أن يفرض عليهم مقاييسه النظرية) فهي تلك الأقرب إلى الصورة الساذجة للواقعية الاشتراكية،

مثل الدعـوة إلى «الأدب الهادف» أو بعبارة أكثر رفقا، مطالبـة العمل الأدبي بأن يقول شيئا، وهذا الـذي يقوله يجب بالطبع أن يكـون مضمونا تقدميـا، ومثل الهجوم على الرومـانسية المتهافتة بـاسم الواقعية، وكان لهذا الموضـوع مجاله الواسع في نقد الـرواية والمسرحية والقصة القصيرة، وهي فنون أصبـح لها رواج كبير بسبب زيادة عدد القراء ودعم الدولة للمسرح.

منذ أوائل الخمسينيـات ظهر جيل جديد مـن النقاد واكبوا عهد «الثـورة»، وكان انتماؤهم الأصلي للحركـة الماركسية، وبدا لهم أنهم يستطيعـون أن يدخلـوا في نوع من الشركـة مع العهـد الجديـد، يمدونـه بـالنظـريـة الثـورية التي كـان مفتقـرا إليهـا، ويستمدون منـه قدرا من السلطة يأملـون من خلالـه أن يتمكنوا من تحويل المجتمع نحو الاشتراكيـة. وكانت السلطـة السياسيـة على استعداد للتعاون مـع جميع القوى لتحقيق أهدافها القريبة، وكانت أهدافها دائما قريبة، ولذلك كانت تتغير أحيانا تبعا لتغير موازين القـوى في المنطقة العربية وفي العـالم، وإن كانت الفكـرة الغالبـة عليها هي الفكرة القومية المعادية لهيمنة الغرب. إن فترة الخمسينيات والستينيات التي تميزت عالميا باشتداد الحرب الباردة بين المعسكرين الغربي والشرقي كما تميزت إقليميا ـ بكثرة الانقلابات في تلك الأقطار بالذات التي كانـت أكثر تقدما من النواحي الاقتصادية والاجتماعية والثقـافية ـ هذه الفترة المضطـربة تركت آثارهـا العميقة في الأدب فغلبت عليه في أواسط الخمسينيات واقعية ساذجة متفائلة تتغنى بالسلام وتمجد الانتصارات القومية وتستمـد موضوعاتها من حياة الناس البسطـاء، ولم يكن هذا الاتجاه مقصورا على النثـر دون الشعر، ولا على الأقطـار التي حكمتهـا نظم «ثوريـة» دون تلك التي وقفت حكـوماتها ضـد محاولات التغيير. فقـد كانت تلك الفترة من الفترات القليلـة التي عرف فيهـا العالم العربي نوعـا من وحدة الشعور تخيل الكثيرون فيها أن الـوحدة السياسيـة أصبحت قريبـة المنال. في هذه الفترة بـالذات كان الجو منـاسبا للـواقعية الاشتراكية كي تحتل مكان الصدارة في النقد الأدبي، وكان في استطاعة ناقد شاب أن يملي على الكتاب المبدعين هذه الوصايا الزدانوفية:

«فمن واجب الأديب الواقعي أن يكـون ذا نظرة متكاملة إلى العـالم الذي يحيا

في داخله، نظرة تعبر عن فهم مترابط لهذا الكون وأطواره، وبشكل خاص ينبغي أن يتضح هذا جليا في فهمه لمجتمعه الخاص وتجاوبه معه. فالأديب في مصر، مثلا، لا يكفي أن يقتصر فهمه على القرية مثلا، إذا كان قد نشأ في القرية، أو على الحياة في القاهرة إذا كان أديبا قاهريا، وإنما الواجب أن يكون ذا فهم ملم متكامل للمجتمع المصري كوحدة، وعلى بينة من القوى المختلفة التي تتصارع في أحشائه(١١)

لاشك أن مثل هذا الرأي كان ينم عن تبسيط مسرف للواقعية الاشتراكية. فإلزام القصاص أو الشاعر أن يتسلح بوعي اجتماعي شامل حتى يكون قادرا على الكتابة الجيدة، شرط يتجاهل اختلاف منابع الإبداع، واختلاف الخبرات بين كاتب وكاتب. وربما تساءل قارىء هذا النص النقدي: ترى هل كان نجيب محفوظ، مثلا، يعرف الشيء الكثير عن الحياة في القرية؟ وهل كان وهو يحصر نفسه داخل حدود قاهرته، التي لم تتجاوز، تقديرا عشرة كيلومترات مربعة، مع إلمامات، كإلمامات المصيفين، بالعاصمة الثانية، مانعة له من أن يبصر، بوضوح شديد، التغيرات العميقة التي كان يمر بها المجتمع المصري ككل؟ وسؤال آخر: ترى، لو استمع نجيب لنصيحة الناقد الشاب، ماذا كان يكون من أمره؟

بالطبع لم يكن يخشى على نجيب محفوظ، ولا كل الجيل الذي نضج فكره وأسلوبه قبل سطوع نجم الواقعية الاشتراكية، من مثل هذه النصائح: فهذا الجيل لم يكن يستقبل الواقعية لأول مرة ولا الاشتراكية لأول مرة، ولم يكن شعار «الأدب للحياة» غريبا عليه أيضا. لقد بشر سلامة موسى بهذه الثلاثة طول عمره، وكانت «المجلة الجديدة» في الثلاثينيات منبرا للفكر «التقدمي» الذي تجاوز دعوات التجديد حين جمدت هذه عند موضوعات معينة وأشكال معينة، وفي العالم العربي كله كان ثمة شعور لدى شبان تلك الأيام بأن للأدب «رسالة» نحو مجتمعه الذي تفتك به الأمراض جسما وروحا. وقد أراد يحيى حقي (١٩٠٥ ــ ١٩٩٢) أن يشعر الجيل الجديد من النقاد الذين تبنوا الواقعية الاشتراكية أن لهم تراثا في النقد الأدبي الاجتماعي نابعا من بيئتهم ومرتبطا بأعمال أدبية أبدعها الجيل السابق، فضمّن كتابه «خطوات

في النقد» مقالا كان قد نشره في سنة ١٩٣٤ في مجلة «الحديث» الحلبية، وعنوانه «توفيق الحكيم بين الخشية والرجاء»، وقد أداره حول مسرحية «أهل الكهف» ورواية «عودة الروح» وفيه يقول:

«هل لنزعات التصوف محل في مصر؟ إنها في ميدان قتال مادي يستلزم منها أقصى الجهاد، وسلاحها فيه اعتداد بالنفس والتسامي بها والشعور بقيمة هذا الشعب المظلوم المردوم في الطين. قد يكون التصوف مفهوما في إنجلترا وبلجيكا وفرنسا، فمن ورائه جيوش وأساطيل تحمي الكرامة.. ولكنه غير مفهوم في مصر، وهي على ماهي عليه من الضعف»(١٢).

ومع أن كتاب «في الميزان الجديد» يمثل المرحلة الجمالية في مسيرة مندور الناقد، فإنه، حتى في هذه المرحلة، لم يكن ينظر إلى «الجمال» أو «الذوق» كغرض في ذاته، بل كسبيل لتجديد الحياة وتغيير الواقع، فهو يقول في مناقشته لكتاب «زهرة العمر» لتوفيق الحكيم:

«ونحن في عصرنا الحاضر لن نستطيع أن نجاري التفكير الأوربي أو أن نضيف إليه إضافات حقيقية إذا اكتفينا بنقل هذا التفكير، وذلك لأن الفكرة التي تبنى على فكرة أخرى لا تلبث أن تنحل متعثرة في فتات المنطق، وإنما التفكير الخصب هو الذي نستمده من الحياة ونبنيه على الواقع، وعلى هذا لا يكون لنا بد إذا أردنا أن نجدد حياتنا الروحية من أن نغير من مقومات تلك الحياة واتجاهاتها وقيمها، وهذا لن يكون إلا إذا تغذينا بالآداب والفنون الأوربية من تصوير ونحت وموسيقى»(١٣)

وفي مقالين قريبين من العهد الذي كتبت فيه مقالات «الميزان الجديد» (١٩٣٩ ـ ١٩٤٤) تحدث مندور عن «العمالية الفكرية» أي مكان أهل الفكر (وقد تعودنا بعد ذلك أن نسميهم المثقفين) في المجتمع الحديث باعتبارهم طبقة اجتماعية جديدة تلحق بطبقة العمال «بما لهم من حقوق ومطالب ومشكلات» ثم عن «التوازن الاجتماعي» وهي أشبه بتتمة للمقالة السابقة. فقد تتبع فيها تطور الوضع الاجتماعي

للعمل على مدى التاريخ، من النظام العبودي إلى الاقطاعي إلى الرأسمالي. (١٤)

في هاتين المقالتين عرف مندور تعريفا بالغ الوضوح بمفهوم «العمل» باعتباره الخالق الوحيد للقيمة، ودور «المفكرين» في التنبيه إلى هذه الحقيقة، ولكن هؤلاء المفكرين «نفر من الخاصة، والأمر لم يكن يوما بيدهم ليستطيعوا تحقيق نظرهم عملا، فهم طلائع البشر، ولكنهم ليسوا قادته الفعليين». وعلى خلاف النظرية الماركسية التي ترجع النظام الطبقي في جميع العصور الى علاقات الإنتاج ـ وإن لم يكن مناقضا له ـ يعدد مندور «الأسس التي كانت تمكن من الوجاهة الاجتماعية، فهي الحكمة والشجاعة ووراثة الدم والزعامة الروحية». إلا أن هذه الأسس كلها تزول بقيام الثورة البورجوازية واستتباب النظام الرأسمالي، حيث يصبح المال هو الأساس الوحيد للتقسيم الاجتماعي، وهذا خطر عظيم، وأهم مظاهره الانحلال الخلقي. ولا سبيل لدرء هذا الخطر، كما يرى مندور، إلا بالاقتصاد الموجه.

يبدو مندور في هاتين المقالتين مفكرا أخلاقيا مثاليا في صميم عقله ووجدانه، فإدانته للنظام الرأسمالي هي إدانة أخلاقية تستند إلى مثاليات أخلاقية. ولا تستند إلى حتمية تاريخية كالتي يقول بها الماركسيون. وتبدو نزعته المثالية بوضوح أكبر في مقالته التالية «مكافحة الشكلية»، حيث يروي قصة لقائه، في أول عهده بباريس، مع رجل فرنسي يصفه بقوله إنه «جاوز الخمسين، يعمل وكيلا للمحافظة، وأكبر ظني أنه ينحدر من أسرة من الأسر المحافظة، وكان رجلا جافا في جسمه وروحه، أنيقا في لفظه وملبسه، ولقد علمت أنه ابتلى الحياة وابتلته بهمومها الثقال فتحملها في بطولة، ولقد خرج من نشأته وملابسات حياته بفلسفة قوية تقوم على مبادىء الخلق الصارمة كما تقوم على الاعتداد بكرامة الإنسان وقدرته على توجيه الحياة وإخضاعها لإرادته» ويشتبك مندور مع هذا الشيخ الجليل في حوار، فقد كان عقله ممتلئا بما سمعه من أساتذة الاجتماع في السربون من أن مبادىء الأخلاق ليست إلا ظواهر اجتماعية تملي على الأفراد دون أن يكون لهم دخل في بنائها، أو فضل في الإيمان بها، وإن إرادة الإنسان الحرة ليست إلا وهما لأن الفرد لا يملك لنفسه شيئا، وإنما هو مسير بغرائز وقوى دفينة. فما يكاد الرجل يسمع منه ذلك حتى ينفجر غاضبا

ويسأله : أتظن أن حقائقنا البشرية من اليسر بحيث تصاغ نظريات أو يكشف عنها التفكير المجرد؟ وهب أن هذا الهراء حق، فأي فائدة ستجني منه الإنسانية؟(١٥)

يروي مندور ذلك الحديث ـ وهو حديث طويل ـ ليتوجه به إلى كاتب شاب نشر مقالا حول «مكافحة الأمية في ضوء علم الاجتماع» وزعم فيه أن هذه الحملة لن تنجح إلا بعد أن تنتشر الصناعة في مصر ويتغير «العقل الجماعي» تبعا لذلك. ثم يلقي على ذلك الشاب درسا كالذي سمعه من الشيخ الفرنسي: «لا يابني ليس هناك عقل جماعي كما زعمت أو زعم لك دركايم، وإنما هناك عقل فردي، هناك إرادة حرة، إرادة يجب أن تستيقظ في قلوب أمثالك فتهدم الصخر»، ويمثل لهذه الإرادة الحرة بالتغير الهائل الذي استطاع مصطفى كمال وستالين أن يحدثاه في بلديهما.

كان مندور يقول عن نفسه إنه «سان سيموني» والكونت دي سان سيمون مفكر فرنسي عاصر الثورة الفرنسية، واشترك في حرب الاستقلال الأمريكية، واشتهر بنظريته التطورية التي مزجت الاشتراكية بالدين، ويعده الماركسيون بين الاشتراكيين الخياليين أو الطوبويين.

لم يكن مندور ماركسيا إذن، ولكنه كان اشتراكيا مثاليا، وكان في أعماق وجدانه مصريا محافظا، وكذلك كان في نقده كلاسيكيا مؤمنا بالقواعد، متمسكا بالعقل و«مشاكلة الواقع» كما يفهمها الكلاسيون، لا كما يفهمها الواقعيون. وقد عايش الواقعية الاشتراكية منذ بداية ظهور الماركسية في مصر على أثر الحرب العالمية الثانية حتى وفاته سنة ١٩٦٥، وقبله الماركسيون على مضض كما قبلوا صاحبه لويس عوض الذي توفي بعده بخمس عشرة سنة.

ولم يكن هذا المزاج الكلاسيكي العقلاني الاشتراكي الشعبي المثالي، رغم صفاته «المندورية» الخالصة، شيئا انفرد به مندور دون مفكري جيله. لقد شهدت السنوات السبع التي سبقت ثورة ٢٣ يولية صراعا متزايدا بين جماعة الإخوان المسلمين والشيوعيين، ولكن هذا الصراع، في مجال الحركة السياسية الوطنية، كان تعبيرا عن

نوع من الاستقطاب في منـاخ فكري واحد، حاول المفكرون الطليعيون، الـذين مالوا نحو هذا الطـرف أو ذاك، أن يتجاوزوه بشتى الحلول التوفيقيـة التي لم يستطع واحد منهما أن يصل إلى درجـة التبلور الـواضح أو المذهب الفلسفي المتكـامل. وكـان من مظاهر هذا الالتباس أن بعض الشبان الذين برزوا فيما بعد في مجالات ثقافية مختلفة، أدباء أو مؤرخين أو كتابا سيـاسيين، حولوا انتماءهم من أحد الجانبين إلى الآخر. فلم يكن الفرق بينهما، على المستوى الفكري، بعيدا. ففي الوقت الذي كان مندور ينشر فيه مقالاتـه السياسية والاجتماعية التي تنحو نحو الإصـلاح الجذري كان سيد قطب يكتب «العدالة الاجتماعية في الإسلام» وعبـدالحميد جودة السحار يكتب عن أبي ذر الغفاري، وكانت هناك أشياء كثيرة مشتركة بين الفريقين. كان الاتجاه نحو أوربا عند مندور لا يناقض استلهـام عصر صدر الإسلام، وكان الرجـوع إلى الصدر الأول عند الآخرين لا ينافي الإصلاح الجذري. وسيظل الاتجاه التوفيقي ملحوظا عند عبدالرحمن الشرقاوي مثـلا. أما نجيب محفـوظ، الذي تقدم مجمـوعة أعمالـه أكمل شهادة على العصر من هـذا الجيل، فـلايزال حتـى اليوم يتنـازعـه الاشتراكيـون الديمقـراطيـون والإسلاميون، أو لعل الأصح أن كلا الفريقين يجد نفسه في أدبه (ذاعت كلمة لويس عـوض عنـه: إن اليمين واليسار والـوسط أجمعـوا على قبـوله). وإذا كـان الفن قـد استطاع ـ كعـادته ـ أن يجمع هذه الأطـراف على صعيد واحد، فقد يكـون هذا دليلا على أن ثمة حقيقـة جوهرية واحـدة قد يعجز الفكر الصريح عن الإمسـاك بها، وقد يتصـارع الناس حـولها، ولكن يبقى في أعماق النفـوس شعـور مبهم بأنها هناك قـوة موحدة.

كانت السلطـة السياسية تشجع التـوفيق، بل تكاد تفـرضه، أو لعل الأصح أن يقال إنها لم تكن تسمح بأي صراع مـذهبي، حتى لو كان مجاله الأدب. فقـد كانت تريد الـوحدة دائما، ولم يكن حق الاختلاف مكفولا حتى للأنصـار. كانت القرارات تؤخذ عادة بالإجماع، وكـان على اليمين واليسار أن يسيرا تحت علم واحد، حتى ولو تبادلا الطعنات خلسة من القائد (وأحيانا برضى خفي منه). وكان لهذا الاتجاه العام تأثيره المباشر على الحركـة الأدبية، ورغم مـاقد يبدو في ذلك من غـرابة. فقـد كانت

وسائل النشر جميعها فعليا في يد الدولة، حتى قبل أن تؤول إليها رسميا بقرارات التأميم. كانت الإذاعة والتلفزيون (الذي أدخل سنة ١٩٦١) مملوكين للدولة، وكانت في مصر ـ بعد احتجاب «الوفد المصري» ووقف صدور «المصري» وملاحقة أصحابه، وهما جريدتان وفديتان ـ ثلاث صحف يومية «مستقلة» كبيرة: «الجمهورية» التي كان صاحب امتيازها جمال عبدالناصر نفسه، و«الأخبار» التي كان صاحباها مصطفى أمين وعلي أمين حريصين على استمرار علاقتهما الحسنة بالسلطة، كما كان أكبر محرريها، محمد حسنين هيكل، هو الصحفي المقرب إلى عبدالناصر. أما الثالثة «المساء» فقد كان يرأس تحريرها أحد أعضاء «مجلس قيادة الثورة» وهو خالد محيي الدين، وكان خالد ماركسيا، وقد استطاع أن يجمع حوله في «المساء» بعض أقطاب الماركسيين. وقد أضيفت إلى هذه الصحف الأربعة خامسة وهي «الشعب» التي حلت محل «المصري» بعد أن وضعت منشآتها تحت الحراسة، وكانت تنزع هي الأخرى منزعا يساريا، وكان من أوائل كتابها محمد مندور، وأحمد عباس صالح، وهو يساري معروف، وقد انتقل كلاهما فيما بعد إلى جريدة «الجمهورية»، كما تولى ثانيهما رئاسة تحرير مجلة «الكاتب» الشهرية، التي كانت ذات ميول ماركسية واضحة مثلها مثل «الطليعة» التي أصدرتها «الأهرام» شهرية في الستينيات وأسندت رئاسة تحريرها إلى يساري معروف آخر وهو لطفي الخولي. وإلى جانب هذه الدور الصحفي أصبحت الدولة مالكة لأكبر دارين للنشر (الدار المصرية ودار المعارف)، وكانت دور النشر «الحرة» خاضعة لرقابة شديدة، وما رأته الدولة منها مريبا في أهدافه أو مصادر تمويله فقد صادرته بقرارات إدارية.

لقد استقر هذا الوضع منذ مارس ١٩٥٤، أي بعد عشرين شهرا من قيام الثورة، عندما تحدد نظام الحكم بالقضاء على الديمقراطية والتعددية. وأصبح تجاوز الحدود التي وضعها النظام لكل فريق أمرا في غاية الخطورة، ومع أن اليساريين بدوا مسيطرين على معظم أجهزة الإعلام، فقد كان بجانبهم، في كل موقع، من يراقبونهم ويلزمونهم جادة النظام. وبما أن النظام أصبح «اشتراكيا» فقد كان على اليمينيين أيضا أن يظهروا الانصياع ويتبنوا الإيديولوجية الرسمية التي أخذت تتشكل بسرعة

في مواجهة اليسار الماركسي واليمين السلفي، آخذة من كليهما مايساعد النظام على الاستقرار والازدهار. وهكذا تطوع عدد من أساتذة القانون والاقتصاد لرسم معالم «اشتراكية عربية» بينما كان الماركسيون يتحدثون عن «الاشتراكية العلمية»، وظهر من علماء الدين من قدّم تفسيرا اشتراكيا للإسلام، ورُفع شعار «لا شرقية ولا غربية» (والمراد الكتلتان لا الحضارتان).

إن هذا المناخ السياسي والفكري لا يمكن تجاهله ونحن نتحدث عن المذاهب الأدبية، ولاسيما أن تأثيره لم يتوقف عندما تحول النظام السياسي إلى انفتاح واسع المدى في مجال السياسة والاقتصاد ومحدود جداً في مجال الفكر والأدب، ولم يقتصر هذا التأثير على مصر، فقد كان لما يجري في مصر انعكاساته على سائر العالم العربي مشرقه ومغربه، رغم اختلاف النظم السياسية، إذ كانت هذه النظم تجد نفسها مضطرة - على مختلف الأصعدة - لاقتباس النظام المصري أو على الأقل تشجيعه لتقاوم محاولات الهيمنة المصرية. إن العالم العربي - في الواقع - مازال يعيش في ميراث ثورة ٢٣ يولية، إن خيرا وإن شرا. والدعوة التي يرددها الكثيرون اليوم «الأصالة والمعاصرة» هي بنت الدعوة السابقة «لا شرقية ولا غربية». والمناخ العام - سياسيا وثقافيا وفكريا وفنيا - مازال مناخا يفضل طمس الخلافات والتغطية على المشكلات بدلا من الحوار الصريح البناء.

وعلى الرغم من أن «الواقعية الاشتراكية» هي الماركسية اللينينية مطبقة في مجال الأدب، وأن النقاد الماركسيين كانوا بارزين على الساحة منذ أواسط الخمسينيات، فإن أحدا لم يكن يتكلم عن الواقعية الاشتراكية، بل عن «الواقعية» فحسب. وحتى اصطلاح «الواقعية الجديدة» الذي اقترحه حسين مروة لم يكن شائع الاستعمال. لقد عرف مندور بالواقعية الاشتراكية تعريفا مدرسيا مختصرا في كتابه «الأدب ومذاهبه»، وكانت سمتها البارزة في نظره سمة أخلاقية تتفق مع نظرية الأخلاق الكلاسيكية. فالواقعية الاشتراكية تصور جانب الخير في الإنسان، على عكس الواقعية «البورجوازية» التي تصور جانب الشر. والواقعية الاشتراكية تستحق اسم «الواقعية» لأن «الواقع» في الأدب لا يلزم أن يقتصر على ما هو كائن بل يصح أن يشمل

«مايمكن أن يكون»، وهذا هو على وجه التقريب مايقوله أرسطو عن المحاكاة. (١٦) وهكذا أخذ النقاد الماركسيون والمتمركسون والمسايرون ما وافقهم من الواقعية الاشتراكية، كل على حسب ثقافته واستعداده، أما السمتان الأكثر شيوعا في «الواقعية الجديدة» العربية فكانتا هما السمتان الأكثر موافقة لتلك المرحلة: الدعوة إلى تصوير البطولة النابعة من صميم الشعب، أو ـ على الأقل ـ الشخصيات الإيجابية المتفائلة التي تعبر عن الجانب المشرق في الإنسان، والتخلص من بقايا الرومانسية المريضة الذابلة التي تصور الانسحاب من الحياة بالعجز عن مواجهة الواقع.

ومن الواجب أن يقال: إن الشيوعيين في نشراتهم كانوا أشد التزاما بالواقعية الاشتراكية في ثوبها الستاليني، فأدانوا ـ مثلا ـ «الأرض» لعبدالرحمن الشرقاوي على اعتبار أنها كانت تعبر عن أيديولوجية صغار الملاك في الريف، وعابوا على صلاح عبدالصبور شيوع نغمة الحزن في شعره، ولكنهم كانوا أكثر رفقا حين يتحدثون إلى جمهور القراء، ولعل هذا الرفق كان راجعا في جانب منه إلى رغبة ـ قد لا تكون واعية تماما ـ في الاقتباس من الوجودية وسائر اتجاهات الحداثة، كما كان راجعا في جانب آخر إلى سياسة النشر التي فرضت التخفيف من الصراعات المذهبية. وهكذا نجد محمود أمين العالم ـ على سبيل المثال ـ يقف من مسرحية «اللحظة الحرجة» ليوسف إدريس موقفا لينا متسامحا. فقد قدم يوسف في هذه المسرحية بطلا من أبناء بورسعيد في أثناء العدوان الثلاثي سنة ١٩٥٦، وقد أبدى الشعب البورسعيدي شجاعة وصلابة في مواجهة الجنود الإنجليز والفرنسيين الذين نجحوا في احتلال المدينة لفترة قصيرة. ولكن بطل يوسف إدريس كان شابا خائر العزم، كثير الجعجعة مع عجز عن الفعل. وكانت هذه هي الملاحظة التي دار حولها معظم مانشر من نقد للمسرحية (مع أن يوسف حرص على أن يخرج بطله من حالة السلبية والقعود إلى الإقدام والفعل في نهاية المسرحية) فقد كان الحرص على تمجيد كفاح بورسعيد يجعل المسرحية نشازا في جو الاحتفال بها اعتبر نصرا شعبيا على رموز الاستعمار القديم والجديد. وكان النقد الذي وجهه مندور إلى المسرحية متفقا ـ من هذه الجهة ـ مع

نـزعته الأخـلاقيـة ، كما كان اعتراضـه على الخاتمة التي لم يمهـد لها الكاتب التمهيـد الكافي متسقا مع ميله الثابت إلى تطبيق قـوانين المسرحية الكلاسيكية(١٧) أما محمود أمين العالم فقد لاحظ فيها نزعة وجودية إلى تصوير الصراع النفسي الذي يميز لحظات الحرج حيث يكون اتخاذ القـرار عملا فرديا محضـا ، وقارن بينها وبين مسرحية سـارتر «موتى بلا قبور» من هذه الناحية . وهو يبدأ نقده بملاحظة تعبر عن نظرته إلى موضوع البطولة ، نظـرة لا نغفل الجانب الفردي الإنساني فيها ، ولكنها مؤسسـة على العلاقة بين الفرد «البطل» وبين مشاعر الجماعة وحكمتها وحيويتها (يتجنب العالم ، في المقالة كلها ، الحديث عن «الطبقة») . . ولا تمنعه هذه النظـرية المركبة من أن يقدر شجاعة يوسف إدريس الفنية والاجتماعية لاختياره هذا النموذج الخائر رغم أنه يسلبنا اعتزازنا وفخرنا بمواقفنا البطولية في بـورسعيد . «فلقد أراد يوسف إدريس فيها أعتقد أن ينتقد بعملـه الفني هـذا أعمالا فنيـة أخـرى يغـالي مـؤلفـوهـا في إسبـاغ ثـوب خـرافي على شخصياتهم مما يجعلها أقـرب إلى أبطال الأساطير المبرئين من كل نقص أو رذيلة . أراد يـوسف إدريس أن يـدافع عن إنسانيـة الإنسـان ، عن إنسانيـة البطل ، عن ضعفـه وقوته ، عن حقيقته الصادقة . فما أكثر مـازيفت معاني البطولة ومعاني الإنسان ، فهو إما سلبي منهـار متحلل وإما إيجابي عمـلاق يتفجر حـزما وحسما ونقـاء ، ولا توسط بينهما . وقـد لا يقتل الصـدق الفني غير هذه الإطـلاقيـة وهـذا التجريـد في اختيـار الشخصيات»(١٨)

ويبدو أن الأدباء والنقـاد في تلك الأيام تعودوا أن ينظـروا إلى «الرومنسية» على أنها نعت غير مقبول . ففي مقال عن محمود حسن إسماعيل كتب عبدالقادر القط :

«يقترن التاريخ الشعـري لمحمود حسن إسماعيل بظهور الحركة الـرومنسية في الشعر العربي . وهـو ـ فيما أعلم ـ يضيق بأن ينسبه أحـد إلى هذه الحركة ، إذ يعتقد أنه اتجه منـذ ديوانه الأول «أغاني الكوخ» اتجاهـا واقعيا واضحا . ولعل ضيقه هذا راجـع إلى النظرة التي نظر بها كثير من الدارسين عنـدنا إلى الحركة الرومنسية العربية . «ويشرح هذه النظرة بالإشارة إلى الجوانب السلبية في شعر تلك الحركـة» من تشـاؤم وإسراف في الـذاتية وإفـراط في العـاطفيـة وعشق

للطبيعة عشقا يتجاوز الإعجاب بما فيهـا من جمال وجلال إلى اعتبارها ملجأ من شرور الحياة والناس، وإلى ما في التجربـة الرومنسية من تهويمات ضبابية وبعد عن الارتبـاط بواقع المجتمع الـذي يعيش فيه هـؤلاء الشعراء وقضـاياه السياسية والاجتماعية».

ثم يشرح خصائص الـرومنسية بلهجة لا تخلو مـن أستاذية، فلا يـربطها بعصر معين أو أدب معين، وإنما هي «مذهب من المذاهب التي تمثل انتقال المجتمع انتقالا حـاسما من مرحلـة قـديمة إلى أخـرى تبـاينها في كل قيمهـا الاجتماعيـة والسياسيـة والاقتصاديـة» ومن ثم فلابد لها، ككل مذهب يعبر عن مثل هـذا الانتقال، من أن تصور القيم الجديدة للمرحلة التي يوشك أن ينتقل إليها المجتمع.

وهو يرى أن بذور الحركة الرومنسيـة في المجتمع العربي ترجع إلى بدايات النهضة الحديثـة في مطلع القرن التـاسع عشر، وقد كـان من أهم مظاهـرها تقـدم التعليم، وتحرير المرأة، ونمو الاقتصاد، والتطلع إلى الاستقلال الوطني. وبلغت قمتها في ثورة ١٩١٩، وإنشـاء بنك مصر سنـة ١٩٢٠. ويميـز القـط من بين جـوانب النهضـة الجانب الاقتصادي، الذي يرى أنه كان أهم العوامل في نشأة الحركة الرومنسية، فإن التطـور الاقتصادي «رفـع من شأن الطبقة المتـوسطـة وخلق من أبنـائها طـائفـة من المثقفين تدفعهم ثقـافتهم إلى الإيمان بذواتهم وبحقهم في الحياة الحرة الكـريمة، وإلى تبني المثل العليا والقيم الجديدة لمجتمعهم الجديد، ومن هنا كانت الذاتية المسرفة في الشعر الرومنسي ــ في أول الأمر ـ وجها مشرقا من وجـوهه الإيجابية لأنها تمثل الإيمان بقيمة الإنسان وفرحـة الفرد بالاهتداء إلى ذاته التي ظلت ضـائعة عصورا طوالا تحت الحكم المطلق والنظام الإقطاعي».

ولكن «التناقض بين الرغبة والقدرة وبين المثـال والواقع يؤدي إلى الشعور بالعجز والضيـاع»، ومن هنـا يأتي الجانب السلبي من الـرومنسية، وتصـويـر تجارب الحب الفـاشلة التي كـانت لونـا من الإسقـاط، يعكس عليها هـؤلاء الشعراء إحسـاسهم بالفشل في الحياة. (١٩)

وفي مقال آخر «الرومنسية بين زينب وشمس الخريف» يصف عبدالقادر القط الجوانب «الإيجابية» والجوانب «السلبية» للرومنسية كما تتمثل في رواية هيكل التي يعدها عامة النقاد أول رواية فنية في الأدب العربي الحديث. فالجوانب الإيجابية أو «حسنات» الرومنسية، كما يعبر الناقد أيضا، تظهر في مادة الرواية واختيار شخصياتها، فهي «تمثل الجانب النقدي في الأدب الرومنسي الذي يؤمن بالإنسان ويمجد شخصية الفرد وحريته وكرامته ويقدس العمل والعاملين ويحتقر الطبقات الطفيلية التي تعيش على حساب الكادحين من أبناء الشعب». أما الجانب السلبي فيتمثل في طبيعة تلك الشخصيات وما كان يقوم في نفوسهم من كبت وتزمت ويقعد بهم من عجز وخمول. ويلاحظ الناقد أن المال يلعب دورا رئيسيا في حياة أبطال القصص الرومنسية بوجه عام، «ويعبر المؤلفون من خلاله عما يطرأ على قيم المجتمع من تحول حين يخرج من النظام الإقطاعي إلى نظام الطبقة المتوسطة»، ويمثل لذلك بعجز إبراهيم الفقير ــ في قصة زينب ـ عن الزواج من الفتاة التي تحبه ويحبها، على حين يظفر بها حسن بما لديه من ثراء نسبي.

ولكن الناقد يقف موقفا مختلفا من رواية «شمس الخريف» لمحمد عبدالحليم عبدالله. فقد «تطور المجتمع المصري بعد كتابة «زينب» تطورا بعيد المدى، وتحققت كثير من القيم التي كان الناس يقفون منها موقف التردد والشك، وأصبح الناس يدركونها ويعيشون بمقتضاها». ولكن القصة الرومنسية لم تختف اختفاء تاماً «لأنها مازالت تعبر عن بعض جوانب المجتمع وتصور إدراك كثير من الناس للحياة حين يقفون من مشكلاتها موقفا عاطفيا ليس فيه من الوعي مايوضح لهم حقيقة تلك المشكلات». ولذلك يجد الناقد في «شمس الخريف» مشابه من «زينب»، فبطلها قد كتب عليه الفشل في كل خطوة يخطوها، وهو يلجأ دائما إلى الطبيعة ليكون بمعزل عن شرور الحياة والناس. على أن هذا التبرير الاجتماعي لامتداد النزعة الرومنسية حتى وقت كتابة المقال لا يمنع الناقد من أن ينحاز انحيازا واضحا للاتجاه الذي يراه أكثر تمثيلا لواقع المجتمع. وطموحاته في الوقت الحاضر. فيضيف: «وإذا كانت الرومنسية قد أدت دورها النقدي حين بدأ تطور المجتمع في مطلع القرن، فإنها

توشك الآن أن تفقد وظيفتها الاجتماعية والنفسية إذا لم تمتزج بكثير من الواقعية التي تصور ما جد عند الناس من وعي بمشكلات الحياة والمجتمع. (٢٠)

إن هذا الأسلوب في الكتابة النقدية يمكن أن يعتبر نموذجا ممثلا لمعظم ما كان يكتب من النقد الجاد في الخمسينيات والستينيات. فإذا غضضنا النظر عن التعليقات «الانطباعية» السريعة حول الكتب أو المسرحيات الجديدة، وكانت قد أصبحت موضوعا من الموضوعات المطروقة لدى الكتاب الصحفيين، فقد كان معظم النقد منحازا إلى الواقعية، وكان التسامح في قبول الاتجاه الرومنسي مرتبطا بدوره التاريخي، والاعتبار الأول موجها في كلا الحالين إلى «المضمون» لا إلى الشكل، ولعل هذا ظاهر في اصطلاح «النقد الإيديولوجي» الذي أطلقه مندور على ما كان يكتبه هو وكثيرون غيره في تلك الفترة. والكلام على «الدور النقدي» للرومنسية نفسها يصلها من ناحية بأحد تعريفات الأدب المحببة للأكاديميين، وهو تعريف ماتيو أرنولد «أنه نقد للحياة»، كما يصلها من ناحية أخرى باصطلاح «الواقعية النقدية» الذي أطلقه النقاد الماركسيون على الواقعية التي عبرت عن نقد البورجوازية لنفسها، مثل واقعية بلزاك. وإلى جانب هذين الملمحين في أسلوب القط النقدي نلاحظ أنه يربط المذاهب الأدبية عندنا بتطور المجتمع العربي منذ بداية النهضة، ومع أنه يجعل للجانب الاقتصادي المكان الأول في هذا التطور فإنه يميل إلى شيء من الإبهام حين يتحدث عن الوعي بمشكلات الحياة والمجتمع في هذا الزمن الأخير، فلا يمس الصراع الطبقي إلا مساً رفيقا جدا، فالوعي هو وعي «الناس» وليس وعي الطبقة، ويكاد يجعل «للمثقفين» موقفا متميزاً عن موقف الطبقة التي ينتمون إليها، كما يتحدث عن النشاط التعليمي والتغيرات الاجتماعية والسياسية كما لو كانت جوانب متعددة، شبه منفصلة عن التطور الشامل، ومن هذا يبدو أنه لا يأخذ بفكرة «الأبنية الفوقية» التي يقول بها الماركسيون، كما يبدو من الطبيعي أن يتجنب الاصطلاحات الماركسية مثل «البورجوازية» و«البروليتاريا» وحتى «الطبقة العاملة».

وفي تلك الأثناء كان لويس عوض يتمتع بمكانة خاصة لدى فئات اليساريين،

وخصوصا حين اعتقل معهم سنة ١٩٥٩ (وقد بقي في المعتقل زهاء سنة)، ومع أنه لم يكن ماركسيا فقد كانت دراساته «في الأدب الإنجليزي الحديث»(٢١) تتكىء كثيرا على علاقة الأدب بالمحيط الاجتماعي (وقد أشار هو نفسه في أكثر من مناسبة إلى تأثره بتين وبالأساتذة الإنجليز الذين درسوا له تاريخ الفكر وتاريخ الحضارة)(٢٢)، كما كان ديوانه الوحيد «بلوتولاند» بمقدمته الطويلة دعوة جريئة إلى تجديد جذري في الشعر العربي. وكان الاتجاه الأول ـ على عمومه ـ مناسبا لنظرة الماركسيين إلى الأدب على أنه سلاح في الحرب الطبقية، ومصنع لبناء الإنسان الجديد، إنسان المجتمع الاشتراكي، كما كان الاتجاه الثاني مشجعا للروح الثورية التي لا تقنع بمجرد «الإصلاح» أو «التجديد» بل تطلب تغييرا أساسيا يتناول الفكر والأدب كما يتناول نظام المجتمع. ولكن لويس عوض بعد أن أفرج عنه وأعيد إلى العمل محررا أدبيا لجريدة «الجمهورية» كتب سلسلة من المقالات عن «الاشتراكية والأدب» كادت تطيح برصيده القديم عند الماركسيين(٢٣) فقد بدأها بأن ذكر قراءه بالشعار القديم الذي اختاره حين تولى تحرير الصفحة الأدبية في الجمهورية لأول مرة سنة ١٩٥٣. وهو: «الأدب في سبيل الحياة». لعل لويس اختار هذا الاستهلال حتى لا يتهم حين يأخذ في شرح مفهومه للأدب الاشتراكي بأنه يمالىء «الثورة» التي كانت، رغم اقتباسها للكثير من أساليب النظم الاشتراكية. وعلى رأسها تأميم المؤسسات الاقتصادية الخاصة وضمها إلى القطاع العام، حريصة على أن يقال عنها إنها لا «تستورد» مذهبا اشتراكيا معينا بل تبتكر اشتراكيتها الخاصة. ولم يكن لويس في حاجة لأن يذكر قراءه أو يذكر السلطات بأنه بعيد بفكره وميوله عن الماركسية، ولكن السلطات التي اعتقلته كانت هي المسؤولة عن هذه الحساسية، فقد كانت على درجة من الجهل لا تسمح لها بتحديد خصومها الحقيقيين. ذلك أن لويس عوض في هذه المقالات لم يكن يختلف عن مندور فيما كان يكتبه في الأربعينيات، بل لم يكن يختلف، في الإطار العام، عن أساتذته: العقاد وطه حسين وسلامة موسى. كان اشتراكيا «إنسانيا»، توفيقيا، يريد اشتراكية تشبع حاجات الجسم دون أن ننسى حاجات الروح، وتحرص على رفاهية المجتمع دون أن تصادر حرية الفرد، وتعلي من القيم الإنسانية دون أن تلغي القيم الوطنية أو القومية. وهو يجعل هذه المعاني شرحا

لشعاره القـديم، مفضلا هذا الشعار على قـولهم «الأدب في سبيل المجتمع» لأن هذا الشعار الأخير ـ حسب قوله ـ يضحي بالحاجات الروحية من أجل الحاجات المادية، ويهمل القيم الإنسـانيـة لحسـاب القيم القـومية، ويجور على حـريـة الفـرد في سبيل مصلحة الجماعة. ولكن لويس لا يكتفي بهذا الشرح، فهو المفكر ذو النزعة العالمية، ولذلك يجد أنه «لا مفر من دراسة مـوضوع الأدب والاشتراكية على ضوء تجربة الأدب والمجتمعات العالمية الأخرى» لأن هذه التجربـة أكثر رسوخا منها في مجتمعنا الحديث العهد بـالاشتراكية. وهـو يبدأ باستعـراض المذاهـب الأدبية المنـاهضة لـلاشتراكية، والصفة التي تجمع بينها هي أنها «مذاهب مثالية» ـ ولو أن لويس لا يحدد بالضبط ما يقصده بهذه المثالية. كما لا يحدد كثيرا من المصطلحات الفلسفية الأخرى التي ترد في ثنـايـا بحثه، مثل «الموضـوعي»، و«المجـرد» و«المطلق» و«النسبي». وربما كـان من المنـاسب أن نعرف مـا يقصـده بـ «المثـالي» في هـذا السيـاق بأنه «الثـابت» والخاص بـالأدب والفن في الـوقت نفسـه. فمن هـذه المذاهب مـذهب الفن للفن والمذهب التأثري والمذهب الإنساني المحافظ ومذهب الكـلاسيكية الجديدة ـ وعلمها إليوت ـ ومدرسة اللاوعي (وأهم فـروعها مدرسة ماوراء الواقع أو السيرياليـة) ثم الوجودية. ولهذه المدارس جميعهـا ممثلـوهـا الكبار في الفكـر الإنجليـزي والأمـريكي، فيما عـدا الوجودية التي لا يقف لـويس عندها ولا يبين وجه اعتبارها منـاهضة للاشتراكية مع أن قطبهـا الأشهـر سـارتـر يبـدو في مقـالاتـه عن الأدب مشـايعـا لثقـافـة الطبقـة العـاملـة(٢٤). ولكن هـذا كله ليـس إلا مقدمـة للمقـالات الثـلاث الأخيرة التي يخصصها لويس «للمدارس المادية التي يمكن أن تعـد خطرا على الاشتراكية بمعناها الإنسـاني الحقيقي». ومع أنـه يحصي مـدارس أربعـا يجمعهـا هـذا الـوصف، وهي «مدرسة الاشتراكية الثورية» و«مدرسة الواقعية الاشتراكية» و«مدرسة الأدب الهادف» و«مـدرسة الحتميـة الاقتصاديـة أو الجبر التاريخي»، فإنـه يقول بعـد بضعة أسطـر: «وحقيقـة الأمر أنها لا تعبر إلا عن لـون واحد مـن ألوان الاشتراكيـة وهو الاشتراكيـة الماركسية التي تبلورت في النظام الشيوعي». ويمكننـا أن نلاحظ كذلك أن «المدرسة الأولى» ليست إلا الوجه السيـاسي للاشتراكية الماركسية، والـرابعة ليست إلا وجهها

الفلسفي والتاريخي، وأن «مدرسة الـواقعية الاشتراكية» لا تعترف بأدب غير هادف. فالـواقع إذن أن الكلام منصب كله على الـواقعية الاشتراكية، وهي التسمية المعـروفة للمذهب الأدبي السـائد في البلدان الاشتراكيـة، والقائم على النظريـة الماركسية، أو على المادية الجدليـة والتاريخية، وهي التسميـة التي يفضلها الماركسيون للـدلالة على هذه النظرية طبقا لمحتواها. ويقول لويس عوض عن هذه «المدارس» مجتمعة:

ونحن نعـدهـا مدارس منـافيـة لـلاشتراكيـة الحقيقية، الاشتراكيـة بـالمعنى الإنساني، لجملة أسباب أهمها أنها مدارس مادية صرفة، وثانيها أنها مدارس آلية ميكانيكية تثق أكثر من اللازم في نظرية الجبر وتجرد الإنسان من كل إرادة وذاتية أو تكـاد أن تجرده، وثالثها أنها بـإصرارها على إخضاع الإنسـان للعالم الخارجي إخضـاعا تـامـا تبسّط موضـوعيـة المعرفـة ومـوضوعيـة الفن وكل موضوعية إلى درجـة السذاجة، ورابعها أنها تذيب شخصية الفـرد إذابة تامة في شخصية الجماعة مستندة إلى فكرة ميتافيزيقية وهمية عن الجماعة والمجتمع، وخامسها أنها تربط الفكر والفن بالدعاية(٢٥)

وإذا استثنينا خامس هذه الأسبـاب ـ أو هذه المآخذ ـ وآخرهـا، فإننا نلاحظ مرة ثـانيـة أن لـويس عوض يتحـدث عن الاشتراكيـة الماركسيـة بما هي مـذهب فكـري شامل، وهو ما يتفق مع تصنيفه السابق. على أنه لا يكاد يشرع في وصف «المدرسة» الأولى، وهي «مدرسة الاشتراكية الثـورية» حتى تختلط الأمور عنده، أو على الأصح تعود إلى وحـدتها الطبيعية، ومع أنه لا يفرد «مـدرسة الواقعيـة الاشتراكية» كما يفعل بالمدرسة الأولى التي يسميها «الاشتراكية الثوريـة» فإنه يذكر بعض سماتها المهمة مثل ارتبـاط الأدب بالصراع الطبقي والسعي لتـوطيد دعـائم «أدب بروليتـاري» يتمثل في كتّاب يبرزون من بين صفوف الطبقة العاملـة ويصور بطولات هذه الطبقة ويعبر عن قيمها ويصف منجـزاتها. وهو من مـوقفه الإنسـاني يرحب بإشـاعة العلم والثقـافة والوعي (ويلاحظ أنه يجرد الوعي مـن وصفه «الطبقي» الذي يتمسك به الماركسيون) بين الجماهير، ولكنـه من هـذا الموقف نفسه يـرفض أن تكـون البروليتـاريا قيمـة على الثقافة، ويتـوقف عند إشكال «خلود الأدب الرفيع» المأثـور عن عصور من التطور

الاقتصـادي والاجتماعي تعد طبقـا للمادية التـاريخية دون العصر الحديث بمـراحل. ويبني على هـذا الإشكال، الـذي لم ينجح النقاد الماركسيـون في حله حـلا مرضيـا، القول بأن في الأدب قيما إنسانية جوهرية «تتجاوز العصور وتجب الحضارات وتتعدى الطبقات». وهـو في محاولته أن يتجنب الالتزام بمـذهب فلسفي معين يختار كلمات أكثر براءة حسب تصوره، وينبهنا إلى هذا الاختيار: «أقـول إنسانية جوهرية ولا أقول إنسانيـة دائمة حتى لا ننتقل من خرافـة النسبية إلى خرافة المطلقـات». ولا يبالي بأن يتركنا نتسـاءل: هل يجب إذن أن نمحـو فكرة «النسبي» و«المطـلق» مـن الفلسفـة والـعلم باعتبـارهما مجـرد «خـرافتين»؟ وهـل يـوجـد حـد ثـالث بين النسبي والمطلق؟

إن قـارىء هذه المقـالات يحكم بأن لـويس عوض غـازل الفلسفة دون أن يلتـزم بمنطق الفـلاسفـة. وخـلاصة فلسفتـه أن الحيـاة تتألف من وحـدة المادة والـروح، وانفصالهما يعني الموت. وكأنه يتخذ من الموت الفسيـولوجي نموذجا للموت بجميع صـوره. وطبيعي إذن أن شعاره «الأدب في سبيل الحيـاة» لن يكون مسـاويا للشعـار نفسه حين يرفعه الماركسيون، فهم يريدون ـ الأدب المتفائل، الذي يتغنى بانتصارات الطبقة الكـادحة، فهي الطبقـة التي تملك المستقبل، أي التي تملك الحيـاة، ولذلك فـلا محل في أدب الـواقعيـة الاشتراكيـة للمشـاعـر المريضـة التي تعبر عن الأوضـاع الاقتصادية الاجتماعية لطبقات في سبيلها للانهيار.

إن هذه الفلسفة العوضية التي سـويت على عجل لم تكن لتسمح بمناقشة هادئة للـواقعية الاشتراكيـة أو غيرها. لقـد بـدأ لويس عـوض مقـالاته هـذه بالإشـارة إلى الخطوات الحاسمـة التي خطتها الـدولة في طريـق الاشتراكية، والتي تمثلت فيما سماه الماركسيـون المدجنون «قـوانين يـوليو المجيـدة»، وقد أعقبهـا بعـد خمسة عشر شهـرا (أكتـوبـر ١٩٦٢) تغيير اسـم الحزب الـوحيـد من «الاتحاد القـومي» إلى «الاتحاد الاشتراكي»، وكـان لويس عـوض، الخارج لتـوه من المعتقل وقـد أهين فيه وعـذب وشهد مقتل الزعيم الشيوعي شهدي عطية الشـافعي، يحلم ـ في الحقيقة ـ باشتراكية لا علاقة لها بالواقع.

وكان مثل هـذا الحلم هو أقصى ما يطمع فيه «مفكـر» في تلك الأيام. فلم يكن ثمة، شيء في تلك الأيام، يمكن أن يسمى باسمه الصحيح، وبعض الأشياء أيضا كان من الصعب أن تجد لها اسما مـا. ومن ثم فلا يصح أن يعاب لويس عـوض بأنه كـان «مفكـرا» بين أقواس صغيرة. فحين يُكتب تـاريخ أمين لتلك الحقبـة، تـاريخ علمي، فيجب أن تـوضع الأسماء المهمـة كلها، مـن «الثورة» إلى «الاشتراكيـة»، إلى «الأمن»(!) بين أقواس صغيرة، وذلك إلى أن يجد المؤرخـون والمحللون الاقتصـاديون والاجتماعيون أسماء أخرى تصف الواقع بدقة أكبر.

كـان بين المثقفين المصريين مـاركسيـون كثـر، بعضهم لا يكـاد يخرج من المعتقل حتى يعـود إليـه، وبعضهم خضع للنظـام وصنع لـه صورة ممـوهـة حتى لا يـوصم بالخيانة «للوطن» ولا الخيانة للمبدأ، وبعضهم تلفع برداء الأكاديمية وانزوى في ركن أو راح يخطو بحذر مبتعدا عن حقول الألغام. ولذلك لم يجيء الرد على لويس عوض من مصر بل من لبنان. فكتب حسين مـروة سلسلة من المقالات تعقيبـا على مقالات لويس عوض حول الأدب الاشتراكي. وخلاصة ما قاله حسين مروة أن لويس أخطأ حين رد المدارس المادية جميعهـا إلى الاشتراكية الماركسيـة، وأطلق الحكم عليهـا جميعا بأنها تتخلى عن المقـولـة التي يفضلهـا هـو «الأدب للحيـاة» إلى مفهـوم «الأدب للمجتمع» بما فيـه مـن تضييق على الفـرد وإهمال للحيـاة الـروحيـة وللخصـائص القومية. ويضيف حسين مروة:

«المادية التاريخية، لا يستقيم المفهوم العلمي منها إلا بفهمها تعبيرا عن حركة تاريخية تطـورية تدخل في قوام العمل الإنسـاني المتفاعل مع الأرض والطبيعة من جهة والمتفاعل من جهـة ثانية مع إرادة الإنسان وأشواقـه البشرية المتعددة الأبعاد والزوايا» (٢٦)

ومع أن الدليل العملي (البرجماتي) الـذي يقدمـه على صحة «المادية التـاريخية» ـ وهو اسم آخر للنظرية الاشتراكية الماركسية ـ من نجاحها عند التطبيق في بلدان العالم الاشتراكي قد انهار الآن، وانهار معـه مارتبه حسين مـروة على هذا النجـاح من النظر

إلى «الواقعيـة الاشتراكية» على أنها المذهب الأدبي المتقـدم الذي يصـور ذلك المجتمع المتقـدم أو يعتبر ــ حسب التعبير الماركسي ــ انعكـاسـا عنـه ، مع ذلك فإنـه ، على المستوى النظري ، يقـدم فهما أقرب إلى مفهوم الواقعية الاشتراكيـة عند أصحابها حين ينفي مـا نسبه إليهـا لويس عـوض من إهمال للجـانب الروحي في الإنسـان وطمس للخصائص القومية للثقافة ، مؤكدا أنها ـ على العكس ـ مرتبطة بالأرض والطبيعة من جهة وبإرادة الإنسان وأشـواقه من جهة أخرى ، وأنها جدلية وتـاريخية وإن كانت في جوهـرها النهائي فلسفـة مادية ، وإلى نحـو من هذا يـذهب في مقدمة كتـابه حيث يقول :

«وأول ما ينبغي أن يكون واضحا من أمر المنهجية النقدية أنها لا تستحق هذه الصفة إذا هي قـامت على أسس أو مقاييس ثـابتة ثبـوت جمود وتحجر. وإنما تستحقها ـ صفة المنهجية ـ حين تكون الأسس والمقاييس هذه ثابتة من حيث الجوهـر، متحـركـة متطـورة متجـددة متنـوعـة من حيث التطبيق ومـراعـاة الخصـائص الـذاتيـة القـائمـة في كـل خلق أدبي بخصـوصـه ، إلى جـانب الخصائص العامة المكتسبة من قوانين الحركة الشاملة المرافقة لكل عمل أدبي ذي قيمة فنيـة ما . من هنا يحتاج النـاقد الأدبي المنهجي ـ بالمرتبـة الأولى ـ إلى توفـر الحساسيـة الذاتية القـادرة على اكتشاف القيم الخاصـة في كل أثر أدبي بذاته ، وبخصوصيته»(٢٧)

٤ ـ «الجيل الضائع»

كـان عـار ١٩٦٧ يترسب بعمق في نفـوس المثقفين المصريين ، لاسيما وأن عهـد «التحول الاشتراكي» جعل الثقافة مهنة مختصة بتدعيم النظام القائم ، فكان عليها أن تتخذ طابعا أيديولوجيا ، دون أن يُسمح لها بالقيـام بأي مغامرات أيديولوجية خاصة بها . وكانت «الثقـافة» ، بحكم تراث طـويل من الاهتمام باللغـة ، تغني الأدب أكثر من العلـوم والفنون مجتمعـة . ومع أن الشعـراء والكتـاب المبدعين بـدءوا يعبرون عن تململهم منذ الستينيـات ، فقد كانوا يتجنبـون الوضوح ، دون أن تكون لـديهم المهارة

التي تمكنهم من التعبير الرمزي الفعال. وهكذا نزلت بهم هزيمة ١٩٦٧ وهم يشعرون بأنهم مخدوعون وممتهنون ومسؤولون أيضا. وهذه أحوال ثلاثة قد يكون واحد منها داعيا إلى الثورة أو التمرد، ولكنها مجتمعة لا تنتج إلا حالة من العدمية المقترنة بالسلبية واللامبالاة. وزاد من فظاعة الموقف أن النظام القائم لم يعترف بعار الهزيمة إلا حين ظهر عبدالناصر على شاشات التلفزيون معلنا مسؤوليته عما حدث وتنحيه عن رئاسة الدولة، وذلك بعد أن وصل الإسرائيليون إلى قناة السويس واضطر إلى قبول الهدنة. وفي صبيحة اليوم التالي كان الاتحاد الاشتراكي يقود فئات الشعب ـ ومنهم أساتذة الجامعات ـ التي خرجت تطالب عبدالناصر بالاستمرار. وصورت هذه الحركة على أنها نوع من الانتصار، حتى أن أحد أعضاء مجلس الأمة راح يرقص أثناء الجلسة فرحا بنزول الزعيم عند رغبة الجماهير وبقائه على سدة الرياسة. أصبح عدم الاعتراف بالهزيمة هو الموقف الرسمي المعلن، الذي تبلور فيما سمي بحرب الاستنزاف، وتعني التراشق بالمدفعية من على شاطئي القناة. مع غارات مدمرة للطيران الإسرائيلي المتفوق، وغارات متفرقة تقوم بها مجموعات فدائية صغيرة عبر القناة. ولكن «عدم الاعتراف» كان يخفي عند بعض القيادات نوعا من الاستخفاف، بينما كان أعجز من أن يمحو العار عن الأغلبية التي لا تستشار أبدا، ولكنها تقدم التضحيات دائما.

في مجال الأدب ـ موضوعنا الخاص ـ كان هذا المناخ المرضي الكئيب تربة صالحة جدا لانتعاش الحداثة التي لن تصبح مقصورة على فئة صغيرة من الأدباء والفنانين الذين يعيشون بأجسامهم في مصر ويعيشون بعقولهم ومشاعرهم في أوربا (أو يتوهمون ذلك) بل الوسيلة الوحيدة لدى جيل كامل من الأدباء الشبان الذين نشأوا في ظل ثورة ٥٢ للتعبير عن إحباطهم ورفضهم المطلق للماضي وشكهم في الحاضر ويأسهم من المستقبل.

نشرت «الطليعة» في عدد سبتمبر ١٩٦٩ استطلاعا موسعا جعلت عنوانه «هكذا يتكلم الأدباء الشبان» وقد بلغ عدد المشاركين فيه واحدا وثلاثين، معظمهم يغلب على إنتاجهم الشعر أو القصة، ومنهم عدد قليل من النقاد وكتاب المسرح، ومنهم

من تجاوز الثلاثين ومن لم يبلـغ العشرين، فأكبرهم سنا كان في طـور المراهقة عنـدما قامت الثورة، ولعل أكثرهـم تفتح وعيـه على السنوات المضطربة التي سبقتها، ولكن دون أن يشترك في أحداثهـا التي اقتصرت غالبا على طلبـة الجامعة وقليل من العمال. ولابد أن عهد الثورة بدا لهم حافلا بالوعود، لاسيما وأن أجهزة الإعلام كانت دائبة على التذكير بمفـاسد العهد الماضي. كما أن العهد الجديـد أشعل حماسة الشباب لعـدالة اجتماعية لا تسمح للفقر بأن يعوق طموحاته، ولقومية عربية تشعره بالانتماء إلى كيان كبير وتجعلـه يمشي رافع الـرأس بين شبـاب الأمم. ومعظم هـؤلاء الكتـاب عبروا في إنتاجهم السابـق عن انتصارات المعسكر الاشتراكي وحركات التحـرر الوطني، وعن آمال الشبـاب في غد أفضل. أما هـذه الشهادات فقد غلب عليهـا التشاؤم، مع أن «حرب الاستنزاف» نجحت إلى حد ما في إشاعة شعور بأن رفض الهزيمة لم يكن مجرد كلام، وأن كارثة ٦٧ لم تكن تعني نهاية الحرب.

على أن الملاحظة التي تثير دهشتنـا حقا هي أن هؤلاء الأدباء الشبـان تكلموا عن مـوقفهم من الأجيال السـابقة ومـوقف الأجيال السـابقة منهم أكثـر مما تكلمـوا عن الاحتـلال الإسرائيلي جزء من أرض الـوطن. لقد كـان الاستطلاع مـؤلفا من أسئلـة ثلاثة: أولها عن بدء اشتغال الأديب الشاب بالكتابة، والثاني عن علاقاته المباشرة في محيط العمل الـرسمي وفي محيط الأدب، والثـالـث عن مـوقفـه من قضـايـا مجتمعـه وعصره. وقـد طغى السـؤال الثـاني ـ أو قسم منـه وهـو ذلك الخاص بعـلاقـة جيل الشباب بالأجيال السابقة ـ على ماعداه. ومع أن افتتاحية العدد نفسه كانت تتحدث عن الحرب الشاملـة فإن شهادات الأدباء الشبان لم تكن تنبيء عن ذلك. لقـد أدانوا «العدوان» الإسرائيلي ـ كما كان متوقعا منهم ـ ولكن ثلاثة فقط هـم الذين تحدثوا عن رفـاقهم المرابطين على جبهة القنـاة، وتحدث اثنـان منهم عن زيـارتهما للجبهة أثنـاء عملهما الصحفي، وكانت الحماسـة في هذا الحديث مختلطة بالمرارة، إذ قـال أحدهما (حسن محسب): «إننـا بـالفعل نحارب عـدونـا على الجبهة بكـل سلاح إلا سـلاح الفن». وأشـار الثـاني (جمال الغيطـاني) إلى «الإحسـاس بـالامتهـان لحظـة رؤيـة الإسرائيليين» وضرورة التعبير عن هذه المعاناة «بأصالة وصدق». وفي هاتين الكلمتين الأخيرتين إشعار بحرص هـذا الجيل من الكتاب على أن يكون ما يكتبـه فنا بعيدا عن

التعبير المباشر، وهـو معنى ردده معظم من شاركـوا في الاستطلاع، ولعله كـان ـ كما لاحظ لطفي الخولي رئيس تحرير المجلة في تعليقه على هذه الشهادات ـ نتيجة طبيعية للدعاية الزاعقة التي ميزت معظم ما كتب من أدب في الخمسينيات، معبرا عن حركة التغير الاجتماعي وبـروز فكرة القـومية العـربيـة. ولكن تحفظ كتاب هـذا الجيل إزاء مـاكـان يمكن أن يسمى «أدب المعـركة» أو «أدب المقـاومـة» لم يكن راجعـا فقط إلى الدروس التي تعلموها من تجارب جيل الخمسينيات، بل إلى أن الحقيقة الرهيبة التي فضحتها هزيمة ٦٧ كانت أقسى وأشد تعقيدا من أن تعالج بنجاح في أي عمل فني في تلك الفترة بالـذات، ولاسيما إذا لم يكن الكاتب قـد بلغ مرحلـة النضج. هذا إذا تناسينا وجود الرقابة، وما كانت الرقابة غائبة حتى عن هذه الشهادات نفسها. ومع ذلك فقد أفلتت بعض العبارات هنا وهناك، معبرة بدرجات مختلفة من الصراحة عن المأزق الـذي وجد الكتـاب الشبان أنفسهم فيـه كلما حاولـوا التعبير عن هذه الحالـة «بأصـالة وصـدق» كما أراد جمال الغيطـاني. يقول مصطفى بهجت مصطفى، وهـو كاتب مسرحي، كان يعمل معيدا في كلية العلوم بجامعة أسيوط:

«إن الهزة العنيفة التي ارتج بها عـالمي، تأخذ بكلماتي التي أسطـرها على ورق طريقا جديدا، يحمل وضوح الرؤيا، ويذيب عنها الضباب، فكل ما حدث نـاتج خلل كبير، يستطيع الرائي أن يـراه واضحـا. . . والفنان يعبر عما هـو كائن وعما يجب أن يكـون. . وهكذا أجد أن كلمة بعـد ٦٧ تسطر ولا تعبر عما نحن فيـه هي كلمـة خـائنـة. . فـإعـادة البنـاء الـداخلي والخارجي. . وشخصيـــة الإنســـان المصري. . وشخصيـــة مصر ذاتها. . والأعــــداء على القنـال. . والقتـال الـدائر على الضفتين. . وانفصـال من يقفـون على خط المواجهة عـن الموجودين بعيدا عـن صوت الطلقات. . و. . و. . كـل هذا وأكثر بكثير، من المقاومـة المسلحة التي تقف الآن داخل الأرض المحتلة. . . والتي لا تستخدم الكلمة ولكن تعمل بالسلاح. . . والفكرة التي امتلأت بها رؤوس الغـربـاء عن الإنسان العـربي. . كل هـذه أشيـاء هي في الحق أولى الأشياء (بالكتابة) المستمرة. . والبغض الدائم الدافق لأكتب. . وأكتب. . وأكتب. .»

على أن هذا الكاتب الذي بدأ بداية واعدة مع أوائل الستينيات لم يحقق هذا الذي حلم بـه . ولعله «كتب وكتب وكتب»، ثم أحس أن هـذا الذي كتبـه لا يستطيع أن يؤثـر في غيره، لأن الكتابة الفنيـة المؤثرة، في مثل هـذه الظروف، فوق طـاقته بكثير، أو لعلها أصلا مستحيلة.

أمل دنقل شعر بـاستحالة الكتـابة أو لا جدواهـا منذ وقت مبكر (بـالقياس إلى كـارثة الـ ٦٧، ولكن ليس بـالقيـاس إلى «الخلل الكبير» الذي أشـار إليـه مصطفى بهجت مصطفى) فتوقف عن كتابة الشعر طيلة المدة من ١٩٦٢ إلى ١٩٦٦ «إثر أزمة حـادة نشأت بيني وبين نفسي عن جدوى الكلمـة في مجتمع بدا لي وقتهـا أنه لم يعـد يصغي إلا لهدير الإذاعـة ومبالغـات الصحف». وحين عاد إلى الكتـابة لم يكن ذلك لأنه غير رأيه في ذلك المجتمع، بل لأنه وصل إلى مفهوم «قلها وامض». أحمد هاشم الشريف (كاتـب قصة قصيرة) يقول أيضـا، بمزيـد من الاعتداد بالنفـس يكاد يبلغ درجة المرض: «لكن القصة ليست كل شيء. فقد أهجـرها في المستقبل. وقد أهجر الكتـابـة وأبحث عن (شكل) آخـر يـلائمني، عندمـا يضيق نمـو الجسم بـالثـوب القديم».

ولكن مواجهة النفس، ومـواجهة الواقع الفاجع في الوقت ذاته، تجربـة قاسية لا قبل لمعظم هـؤلاء الأدبـاء الشبـان بها. إن «الثـورة» فتحت لهم أبـواب التعليم حتى الجامعة، وأنشأت مـؤسسات للنشر، ومسارح، وإذاعات، أتـاحت لكل صاحب موهبـة منهم، ولو كـانت متواضعة أو حتـى موهومـة، أن يحترف الكتابـة إلى جانب عمله، بل وأن يحصل على «منحـة تفرغ» قد تمتـد لبضع سنوات، كل ذلك ممكن إذا تحلى الأديب الشاب بصفة الإصرار. وقد أصبح هؤلاء الأدباء الشبان «طائفة» كغيرهم من أرباب المهن، يلتقون في مقـاه معينة، يتبادلون الابتسام والاغتيـاب، ويتحدثون عن ظروف «العمل» الذي يجمعهم، لا «العمل» الأدبي الذي يخص كل واحد منهم ولا يمكن أن يكتمل إلا في العـزلة. ربما كان أقـدر الناس على وصف هـذا المجتمع الضيق هو من يكون جديدا عليه، مثل عبدالحكيم قاسم الذي يقول:

«إلى وقت قريب جـدا لم أكن أعرف أحدا من زملائي الكتـاب الشبان، ولم

أكن أقرأ لهم، ثم بدأت مؤخرا أعرفهم وأتردد على نفس الأماكن التي يترددون عليها، وأنا أحبهم، هؤلاء الذين لا يملكون إلا أقلامهم ولا يقدمون إلا الصفحات المسودة ــ وهي دائما شيء مشكوك في قيمته ــ إنهم عصبيون ومتحاسدون ويضربون في كل اتجاه ــ وفي الاتجاه الخطأ في أحيان كثيرة ـ ولكنهم نبلاء يعيشون مأساتهم بصدق وجرأة».

إنهم حقا يعيشون مأساة، وبدون الحب لا يمكننا أن ندرك عمق هذه المأساة وتعدد أسبابها ووجوهها. إذا كانت هزيمة الـ ٦٧ قد أفقدت هذا الجيل توازنه فقد عانى قبلها من افتقاد معنى الحرية التي تنسّم بعض أنفاسها مع الجيل السابق. يقول الشاعر محمد إبراهيم أبوسنة بأسى:

«إننا جيل محاصر. ولم يحتج جيلنا لقيمة مثل حاجته إلى الحرية، هذه الحرية التي ناضل الجيل السابق من أجلها ويبدو أنه خسر المعركة». ومطلب «الحرية» يتكرر في معظم هذه الشهادات، ولا يتركه مصطفى إبراهيم مصطفى غامضا، مع أن الصفة التي يعرف نفسه بها هي أنه ناقد تشكيلي، وقد تكون «الحرية» التي يطالب بها الفنان التشكيلي من نوع خاص بعيد الصلة بالسياسة (ولكننا لم ننس بعد جيل «الفن والحرية») يقول: «لا يمكن للمرء أن يكف عن دفع الناس إلى المطالبة بضرورة التغيير، وأول خطوة في ذلك هي المطالبة بحرية التعبير لهؤلاء الذين يفكرون بطريقة تختلف عن تفكير النظام القائم». والحرمان من حرية التفكير والتعبير ــ فضلا عن حرية العمل ـ يستتبع الحرمان من المسؤولية، والحرمان من المسؤولية معناه السلبية. يقول الناقد السينمائي سامي السلاموني إن الحدث الوحيد الذي يمكن أن يفخر به في حياته (٣٢ سنة) هو اشتراكه صبيا في معارك الفدائيين في منطقة القناة (قبل حركة الجيش). أما بعد ذلك فحياته «حياة باردة لمثقف سلبي.. يُكثر من الكلام بلا عمل حقيقي».

وإذا كانت السلبية لدى الجيل الأسبق والأكثر نضجا (الجيل الذي خسر معركة الحرية على حد قول محمد إبراهيم أبوسنة) تعبيرا عن موقف ما، هو موقف الرفض الصمت، وعن فكر ما، هو الفكر الليبرالي الذي يحاول أن يعلن عن نفسه في غير

مجال السياسة، فقد كانت السلبية لدى جيل الشباب الذي لم يعرف سوى الفكر الاشتراكي الشمولي (بصرف النظر عن مدى الإخلاص في تطبيقه) تعني أنه «جيل بلا قضية» كما يعبر واحد من أقرب أبناء هذا الجيل إلى «تراث» الخمسينيات والستينيات، القصاص محمد يوسف القعيد. ويلفت النظر أنه يعد فقدان القضية هو نفسه قضية: «قضية الجيل الجديد من الأدباء هي أنه جيل بلا قضية»، أي أن السلبية فرضت عليه فرضا، وواجبه أن يحاول الخلاص منها، و«يعترف» قصاص آخر، زهير الشايب، أنه «في مرات كثيرة يهيأ لي أنني قد اقتربت من الوقوف على عقيدة ثم اكتشفت أنني أبعد مايكون عنها. قد أكون ضد التطرف دون أن يعني هذا أنني محافظ أو حتى إصلاحي، لكنني أقصد أنه قد يكون لكثير من الأفكار التي نرفضها جوانب صحيحة، وقد يكون فيما نأخذ به انحراف كبير».

هذه إذن هي قضية الذين لا قضية لهم، أو صورة من صورها. التخلي عن موقف سابق، مع عدم القدرة على اتخاذ موقف جديد. ويعبر سمير فريد (ناقد سينمائي) عن الحيرة بين المذاهب في صورة أكثر تحديدا. فقد انطلقت اهتماماته الفنية من الانشغال بمسائل علم الجمال، وكان يفصل فصلا حادا بين الفن والحياة السياسية والاجتماعية، ثم اختار الشيوعية «كحل غير سعيد ولكن لابد منه لمشاكل المجتمع المصري» وأخيرا اكتشف أن الاشتراكية هي الحل الوحيد.

هذا القلق الفكري لدى الأديب الشاب، قلق يقرب من الشك في وجود الحقيقة أو إمكان الوصول إليها، يوازيه قلق فني نابع من أن الشكل القادر على التعبير عن أفكاره، وهو شكل معقد بالضرورة، لا يصل إلى الجماهير العريضة (رضوى عاشور ـ كاتبة قصة) وكثير من الكتاب الشبان يشعرون بعبثية الكتابة عن قضايا الجماهير في حين أن الجماهير لا تعرف القراءة، وثم ضرب ثالث من القلق :ـ

قلق أخلاقي ناشيء من التناقض بين الصدق الذي يعيشه الكاتب مع فنه والنفاق الذي يعيشه مع أجهزة النشر. يقول زهير الشايب: «إن الكلمة التي نكتبها ـ لا تكسبا ولا سعيا وراء جاه ـ دفاعا عن كرامة الإنسان وحريته، لا ينبغي أن تكون هي وسيلة لإذلال صاحبها». ويقول عبدالعال الحمامصي: «أنا شخصيا توقفت

حـاليا عن التعـامل مع الأجهـزة المتصلـة بما أكتبه، لأني لسـت مستعدا لأن أبتـذل كبريائي في سبيل قصة تنشر أو تذاع لي».

ومع ذلك فهل كـان في استطـاعتهم أن يستغنـوا حقـا عن التعـامل مع هـذه الأجهـزة، التي أصبحت هي المنفـذ الـوحيد لكل مشتغـل بالأدب أو الثقـافـة؟ من الملاحظات المضحكة المبكية أن عددا من الشباب الساخط على أجهزة النشر (كانت هدفا سهلا للسخط، فهي لا تمثل النظام، وربما كـان توجيه شيء من النقد إلى فنان معين ـ كما لاحظ أحد هـؤلاء الشبان ـ موضـوعا للمساءلة، ولكن انتقـاد مؤسسات النشر عمل مأمون العواقب، بل قـد يدفع بعض المشرفين عليها إلى استرضاء الأديب الشاب السـاخط) أقول: إن عـددا من الشباب الساخط أصـدر نشرة أدبية سمـوها «جـاليري ٦٨» ولكن جزءا من تمويلهـا جاء من يـوسف السباعي، ضـابط الجيش الذي بدأ كتابة القصة قبل حركة ٢٣ يولية، ثم أصبح ركنا مهما من أركان الثقافة التي يعتمد عليهـا النظام في كبـح جماح الاتجاهات المتمردة أو المتململـة. وكان «ضـابط الاتصال» بين هـؤلاء الشباب ويوسف السبـاعي كاتبـا حداثيا مخضرمـا، وهو إدوار الخراط، الـذي كـان يعمل مترجما في «اتحاد كتـاب آسيا وأفـريقيـا» وهـو واحـد من الهيئـات التي أشرف عليها يـوسف السبـاعي (كما تولى ــ في إحدى الفترات ــ وزارة الثقافة، وفي فترة أخرى رئاسة تحرير الأهرام).

لقد كان هنـاك ـ ولا شك ـ منطق وراء هذه الممارسات العجيبـة التي تبدو عبثية ومغربـة بالعبثيـة. وكان الشباب الـذي فقد إيمانه يـدور بعضه حـول بعض، وكان التحاسد والتباغض و«الشللية» التي شكا منها الجميع هي بعض لوازم المهنة. وكانوا يدركون أسباب محنتهم ولا يستطيعون دفعهـا. ويقول عبدالحكيم قاسم: «وجد بين الناس عشرات من النـاس يأكلون عيشهم من ترديـد الدعاوى العاليـة الصوت عن مجتمعنا الصنـاعي وعن التكنولوجيـا في حياتنا، وصـدرت صفحات مزينـة بريفيين وعمال يقضون عطلـة آخر الأسبـوع في الحدائق الغناء». ويقـول سامي السـلاموني: «ضـاعت كل محاولاتي للكتـابـة الحقيقيـة في الصحـافـة كنتـاج طبيعي لـلأوضـاع الاحتكـاريـة الرهيبـة التي تسـود كل محاولاتنـا الثقـافيـة، وسيادة القيم التهـريجيـة

والتـزييفيـة . . وبـدا لي أحيانـا أنـه يمكن لأي إنسـان في البلـد أن يصبح صحفيـا ماعداي» .

كـانوا يـدركون جيـدا أن «الشلل» لا توجـد إلا حيث تفتقد «المدارس» لافتقـاد أساسها وهو التفكير الحر. هنالك يصبـح التجمع قائما على أساس اقتسام الغنائم، بمنطق العصـابـات، وتصبح الشكـوى من «الشلل»، أو التنـازع فيما بينهـا، أمـرا حتميـا بهذا المنطق نفسـه. يـلاحظ أحمد الشيـخ أن ظـاهـرة «الشلل» أصبحت . . تسيطر فعلا على الجو الأدبي»، ويضيف:

«وإذا كان اختلاف الأجيـال ومستـوياتهم الاجتماعيـة والثقافيـة والاقتصادية ثم موقفهم من القضـايا العالمية والسياسية والفكرية يتطلب بالضرورة وجود مثل هذه «الشلل» فأنا أعني أن هناك واقعا آخر غير ذلك الخلاف الذي ربما يضيف إلى الفن مـن خـلال الحوار. . . وأعني بـذلك وجـود «الشلل» في حالات التشـابه أو التطـابق أو حتى التســاوي، على الأقل في الموقـف من واقع العصر» .

وهـذا يؤدي بـالضرورة ــ كما يقـول أحمد الشيخ ــ إلى أن تتوارى محاولات جـادة للإبداع لا تملك القدرة على اقتحام «الوسط» .

ومن الطبيعي في مثل هذا المناخ الاجتماعي غير الصحي أن تقوى النزعة الفردية، وأن يصبح مطلب «الحرية» مقترنـا باحترام فردية الكاتب. ومـع أن «االفردية» هي، مـوضوعيـا، إحدى القيم «البـورجوازيـة» التي ينـادون بسقوطهـا، أو يزعمـون أنها سقطت فعـلا أو في طـريقها إلى السقـوط من خـلال ممـارسات «الثـورة» فإنها عنـد بعضهم مطلب أساسي لا ينفصل عن مطلـب العدالة الاجتماعيـة. يقول أمل دنقل الذي يبدو حذرا في تحديد مـوقفه من «قضية التغيير الاجتماعي في مصر»: «ولكن مما لا شك فيـه أنني أقف إلى جانب سيطـرة الشعب على أدوات الإنتاج، وإلى جـانب عدالة تـوزيع الثروة القومية، وإلى جـانب حرية الفكر المطلقـة بشكل عام، والحرية الفردية بشكل خاص» .

إن تأكيد الأكثرية لوقوفهم بجانب الاشتراكية، وضد الإمبريالية والعنصرية، هو على الأرجح ما يقصده أحمد الشيخ بـ «الموقف من واقع العصر»، وهو مع التسليم بصدقه، تحصيل حاصل، لأنه الموقف الرسمي للثورة، وقد تبنته لأنه يعبر عن مصالح الطبقات المظلومة، التي ينتمي إليها معظم هؤلاء الأدباء الشبان، كما يعبر عن موقف ثابت للحركة الوطنية. ولكن كل إضافة إليه تكتسب دلالة خاصة، ولو لم تنطوِ على مخالفة. والمطالبة باحترام الحرية الفردية هي إحدى هذه الإضافات، و«البحث عن الذات» إضافة أخرى، وخصوصا حين تصبح هي القضية الكبرى التي تبتلع في داخلها كل القضايا، وحين تكون وسيلة الأديب في هذا البحث هي «أن يغلق على نفسه باب حجرته ليتصارع مع الكلمات»، متخذا مبدأ الفن للفن شعارا له في هذا البحث، وإن زعم أن البحث عن الذات «عملية يمر بها مجتمعنا» (ماهر شفيق فريد ـ ناقد وكاتب قصة قصيرة). وهناك قضية أكبر وأعم: قضية الإنسان، يمكن أن يلجأ إليها الأديب الشاب عندما يتعذر عليه أن يؤمن بقضية أخرى أكثر تحديدا (مثل زهير الشايب). وإذا كانت قضية الإنسان محتاجة إلى تحديد فهو الإنسان الضعيف المقهور. وإذا احتاجت إلى تحديد أكثر فهو الإنسان بما هو ذات متفردة، ولو أن هذا لا يعني أن الأديب الفنان يتخلى عن مطالب الجموع (يتجنب الكاتب الاصطلاح الماركسي «الكتل») ومعنى كونه «مع الجموع» أنه «مع تهيئة الظروف لكل هذه الذوات المتفردة كي تحيا في كرامة وحرية».

يحاول زهير الشايب ألا يتخذ موقفا ضد النظام. إنه يشير إلى أخطاء النظام حين يصادر حرية بعض الأفراد دون حق «ولو بالاعتقال ليلة واحدة» على أنها أمور تثير شعور الأديب الفنان، وذلك لأنه بطبعه، ضد السلطة، ولكنه لا يقاومها، إنه «متمرد»، وليس بثوري (صورة معدلة ـ لتناسب المقام ـ من تفرقة كامي المشهورة). أما «مصطفى إبراهيم مصطفى فيرى أن الثورة قد «تحولت إلى كليشيه جامد بحيث أصبح من الضروري رفضها والثورة عليها». إنه إذن يختار دور الثائر الأبدي (بدون ثورة فعلية). ويحاول يسري خميس (شاعر وكاتب مسرحي) أن يجمع تحت اسم «الإنسان» أيضا كل القيم المرغوبة: «حرية الإنسان على كل المستويات ـ الاجتماعي

والفردي ـ هي القضية الأساسية التي تشغل فكر الكاتب وتؤرقه باستمرار»، ولكن «الوجوب» النظري، المثالي، يتناقض مع الواقع: «التغيرات العميقة التي حدثت في مصر منذ عام ١٩٥٢ (لاحظ أنه لا يسمي هذه التغيرات ولا يصنفها) جذبتنا إلى الاهتمام والمشاركة في تتبع العملية التاريخية التي تتم. العجز عن المشاركة الفعالة والوقوف موقف المراقب يمزق روح الفنان».

يمكن أن يلاحظ إذن أن ثمة اتجاها غالبا بين هؤلاء الأدباء الشبان نحو التعامل مع مطلقات ميتافيزيقية: «الإنسان»، «الحرية»، «الذات المتفردة» والتنافر ـ في الوقت نفسه ـ مع الواقع السائد، وليس هذا الواقع مقصورا على النظام السائد في مصر، ولو أن بعضهم وجد من نفسه الجرأة الكافية لكي يدينه إدانة صريحة ـ ولكنه واقع العالم المعاصر الذي يصادر حرية الإنسان ويمتهن كرامته في كثير من بقاع العالم. ولاشك أن صياغة السؤال الثالث كانت تساعدهم على مثل هذا التعميم. وهذا الموقف الفكري الميتافيزيقي ـ إلى جانب رفض الواقع أو العجز عن التلاؤم معه، والميل إلى الانكفاء على التراث ـ يؤهل الكثيرين منهم لأن يتبنوا «الحداثة» موقفا فكريا ومذهبا فنيا. ومع أن الكثيرين منهم يعلنون أنهم تأثروا بالماركسية والوجودية ـ معا ـ فإن القليلين فقط هم الذين يبدون اقتناعا فكريا والتزاما مذهبيا. بل إن هذه القلة قد لا تتجاوز ثلاثة أو أربعة، منهم يوسف القعيد الذي يصف «الالتزام» عنده بأنه شكل من أشكال القدرية الصارمة، وأنه فوق المناقشة والأخذ والرد. وهذا وصف عجيب للالتزام يدخله في باب العقائد الدينية أو الأوامر العسكرية، ويخرجه من باب المواقف الفكرية أو الفلسفية، سواء أكانت ماركسية أم وجودية. ربما لهذا السبب يقول القعيد بعد ذلك: «وقد أتحول إلى ملتزم مأزوم».

الوحيد بين هؤلاء الواحد والثلاثين الذي يبدو مقتنعا تمام الاقتناع بموقف فكري معين هو الرسام والقصاص عزالدين نجيب. فهو يصرح:

«أعتقد أنني أكتب أو أصوّر لأقول رأيا ما في الواقع الذي أعيشه. لقد عشت

هـذا الواقع قبل أن أفكـر في التعبير عنه، واهتـديت مبكرا إلى الفلسفـة التي أستطيع أن أفهمـه من خـلالها. وقد قـدمت لي الإجـابـات عن كل أسئلتي الحائرة أمامه وأمام العالم.. وهي المادية الجدلية».

ومع أن عزالدين نجيب نشأ نشأة ريفية عادية كمعظم زملائه، فالظاهر أن وعيه بهذا الواقع لم يكتمل إلا حين عمـل فترة من الزمن مشرفا على أحـد قصور الثقـافة في شمال الدلتا. وهو يلخص هذه التجربة بقوله:

«واقع ثقـافي ينعكس عن بناء مـازالت تحكمه عـلاقات الإنتـاج الاقطاعيـة وتسلط البرجوازيـة، بناء يـدور فيه الصراع الطبقي بأفظع أشكـاله حيث لا ثمن لحياة الإنسان أو عرقه».

لذلك يقف مـوقف الرافض للحركـة الأدبية في العاصمة «بطنينهـا الأجوف» ولا يعترف بما يسمونه أزمة النشر «لم أعرف كاتبـا جديدا ممن يزعقون منها إلا ونشر معظم إنتاجه - إن لم يكن كله - بوسائلـه الخاصة طبعا». ولعله لا يصدق أن هذه «الوسائل الخاصة» كانت تنطوي على صراع نفسي عبرت عنـه كثير من شهادات الأدباء الشبان (وبطريقة معكـوسة على الأرجح). بل هو يرى الصراع بين جيـل الشباب والأجيال السـابقة تمثيلية شبه متفاهم عليها:

«كل القـديم سيىء في نظـر الجديـد على صفحـات الـورق فقط، أمـا على المكـاتب والمقاهي فتنطلـق قصائد المديح وسط دخـان السجـائر المتبادلـة. والغـريب أن القـديم لا يغضبـه البتـة هجـوم الجديـد، ويعتبره من الأمـور الطبيعية، وبهذا يستمر في رضائه عن نفسه، ويستمر الجديد في تمثيلية قذف الطوب من تحت النوافذ طلبا لمزيد من اللقيمات».

هـذا الموقف الرافض للقـديم والجديـد معـا لا يمكن أن ينتهي بصاحبـه المادي الجدلي إلا إلى إحدى نتيجتين: إمـا أن يكفر بالأدب كله وبـالفن كله، وينصرف إلى العمل المباشر بين الجماهير المطحونة (التي يبـدو أن اشتراكية النظام لم تصل إليها قط كواقع ملموس)، وإمـا أن يصبح هو نفسه حداثيـا، يلتمس خلاصه الشخصي في

الإيمان بالفن وممارسته كقيمة وحيدة باقية. والواقع أنه ـ هو نفسه ـ يلاحظ تحولا في موقفه الفني بين مجموعته القصصية الأولى ومجموعته الثانية. يقول:

«وكانت قضية الصراع الطبقي هي القضية الرئيسية في معظم قصص المجموعة الأولى (أيام العز) بينما كان ضغط الظروف الخارجية على الإنسان الفرد ومحاصرته حتى الهزيمة (التأكيد من عندي) هو محور معظم قصص المجموعة الثانية (المثلث الفيروزي) بعد ست سنوات. وفي القصص التي كتبتها بعد ذلك، وفي اللوحات التي رسمتها، كان ٥ يونيو ينتصب أمامي دائما. . .»

«لكنني لم أقف محصورا في إطار القضية الاجتماعية: بل أسعى إلى أن أصل من خلالها إلى التعبير عن هموم إنسانية ووجودية، تعكس الضغوط التي يعانيها الإنسان في الحضارة المعاصرة. . .».

إن موقف الفنان يظهر في طريقة معالجته لموضوعاته أكثر مما يظهر في موضوعاته نفسها، ومن ثم فإن «التعبير عن هموم إنسانية ووجودية» قد لا يخرج الكاتب تماما من حدود المادية الجدلية وربيبتها الأدبية، الواقعية الاشتراكية، فما دامت هذه الهموم «انعكاسا» لضغوط اجتماعية، فهي لاتزال حقلا ممكنا للكاتب الواقعي الاشتراكي. ولكن الانشغال بالهموم الإنسانية والوجودية عن الصراع الطبقي سينتهي بالكاتب حتما إلى الحداثة، وهو ما أرهص به الكاتب فعلا حين تحدث عن الإنسان الفرد المحاصر والمهزوم، وحين تحدث في هذا السياق نفسه عن شخصياته الذين «اكتسبوا شيئا من التمرد. . . قد ينتهي بدمارهم».

كاتب قصصي آخر، ربما كان بحكم نشأته أوثق (وإن لم يكن بالضرورة أعمق) اتصالا بالطبقات الشعبية، فقد التحق ـ كما يقول ـ على فترات متباعدة بالأعمال التالية: صبي في مقاومة دودة القطن، عامل في تربية الدواجن، عامل صالة بإحدى شركات الأغذية المحفوظة، عامل بوابة في شركة، كاتب في الجمعية الاستهلاكية، سباك، أمين مخزن. أشياء تذكرنا بطفولة جوركي وصباه. ولكن محمد إبراهيم مبروك

لا يرى أن لهذه الأعمال تأثيرا يـذكر في إنتاجه الأدبي، بل يعـزو التأثير القوي إلى «كل الصراعات والمشاكل التي تهدد عالمنا وتدمر إمكانياته وتحيله إلى جحيم حقيقي» هذه الصراعات: من الـذعر النـووي إلى الحروب الدائرة والثـورات الفاشلـة والجوع وسوء توزيع الثـروات ـ ومعها «الصراعـات العالمية بين قضيـة التقدم والرجعيـة» ويشفعها بقوله: «وكل صنوف التزييف والخداع التي تقفز من معسكر إلى معسكر بشكل مزر ومهين» ـ كل هـذا مضافا إليـه مشاكلنا المحليـة القريبة جـدا والشديدة الـوطأة تبعا لذلك (وربما لأنه يـرى أيضا أن وطننا «جزء صغير جـدا من هذا العالم» والصغير لا يمكنـه أن يتحكم في مصيره) ـ هـذه الصراعات هي التي تـؤثر في إنتـاجه «فيخـرج متسما بالغـرابة، والخوف، والقسـوة، والذعر، والإحبـاط، والرعب من القـوى اللا إنسانيـة التي تتحكم في عالمنا، واليأس من الخلاص». وقـد لا تتفق هذه السمات ـ وكلها سلبيـة ـ مع وصفـه لنفسه بأنه «تقـدمي»، وإن حدد هـذه التقدميـة «بالمعنى الإنسـاني الشـامـل، وليس بـالمعنى السيـاسي فقط» فـإن «التقـدميـة»، أي الإيمان بالتقدم، لا يمكن أن تتفق مع اليأس من مجرد الخلاص.

إنه إذن كاتب حـداثي بفطرته وشعوره، وإذا كانت آراؤه المعلنـة غير متفقة تماما مع موقفـه النفسي ولا مع إنتاجه الأدبي، فهـذا التضارب ذاته جزء من المنـاخ الثقافي الذي نتحـدث عنه. وإذا كـان كل ما كتبته أو تكتبـه الأجيال السـابقة في مصر غير جدير بـالاهتمام في نظره، مع أن لديه من سعة الأفق ما يسمح لـه بتقبل «إمكانيات الإبـداع لكل رحلـة أدبيـة في الأدب والفكر العـالمي» فـلا يلـزم من ذلك أنـه واسع الاطلاع في الثقافات الأجنبية، فأغلب الظن أنـه، كمعظم أبناء جيله، لا يعرفها إلا من خلال الترجمات التي كانت تصلهم من لبنـان، ومعظمها مشوه. ولكنه يعني أن سخطه النابع من ظـروف حياته يدفعه إلى التماس شيء من الإشبـاع في آفاق بعيدة، وهي سمة مميزة لكل الاتجاهات الذاتية من الرومنسية إلى الحداثة.

ولكن السخط على الأجيـال السـابقة ـــ وهـو سخط يبلغ حـد الازدراء الصريح أحيانـا، وقد يستحق الإدانـة أخلاقيـا إذا لوحظ أن هـذه الأجيال السابقـة هي التي كانت تجلس في لجان التفرغ لتقرر منحا لهؤلاء الشبان أنفسهم ـ هذا السخط يرجع إلى

أسباب كثيرة أخرى. فالشبان يرونهم مسؤولين عن «الخلل الكبير» الذي أصاب الحياة العامة، وأدى في النهاية إلى كارثة ٦٧، أما الجيل الجديد فهو ذلك الذي «يقف الآن على ضفاف قناة السويس ليمحو هزيمة الأجيال التي خرج من صلبها» على حد تعبير سمير فريد. إن الكثيرين من أدباء الشباب يظهرون نحو الكبار ذلك الاحترام التقليدي الذي جرى به العرف في البيئة المصرية، ولاسيما البيئات الريفية التي جاء منها معظمهم، ويعترفون لهؤلاء الكبار بأنهم شقوا طرقا جديدة للأدب العربي الحديث، فلهم على الأقل دور تاريخي لا يجحد، ولكننا لا نجد واحدا من هؤلاء الشبان، حتى أكثرهم إنصافا، يشعر بأن هؤلاء الكبار يشاطرونهم نظرتهم إلى العالم. وأحسن مايقال عن الجيل السابق أنه «لم يتجمد، وهو مايزال يعبر عن نفسه بطرق جديدة. ومع هذا أعتقد أننا نكتب وسوف نكتب بطرق جديدة. . إن المادة الإنسانية التي بين أيدينا والزوايا التي نتناول منها هذه المادة هي التي تفرض وسوف تفرض أشكالا أخرى جديدة» (رضوى عاشور). وقد أشارت كثير من الشهادات إلى الصراعات التي تجري على مستوى العالم وتأثيرها في إنتاجهم، فمن الطبيعي أن يتجهوا في قراءتهم إلى مايجدونه أقوى تعبيرا عن هذا العالم من فكر وأدب، يستوي في ذلك أن يكون محليا أو مترجما.

وإذا كانت بعض آراء الأدباء الشبان في الأجيال السابقة دافعة إلى الاكتئاب، سواء تلك التي تعبر عن غرور أحمق أم تلك التي تعبر عن صراع على لقمة العيش، فإن شعورنا بالاكتئاب ليس بالأقل عندما نقرأ تعليقات الكبار. فإذا كان الشبان قد تحدثوا عن موقفهم من الكبار ضمن حديثهم عن موقفهم من الفن وموقفهم من عالمهم، فإن الكبار لم يعيروا ذلك كله شيئا من الاهتمام، إلا ما كان من رئيس التحرير - لطفي الخولي - حين أرجع شعور الشباب بالإحباط إلى أسباب موضوعية أهمها هزيمة ٦٧ (وهو الوحيد بين الكبار والشباب جميعا، الذي جرؤ على أن يعطيها اسم الهزيمة). أما النغمة السائدة فتتراوح بين لوم هؤلاء الشبان على كفرانهم بالنعم التي تغدق عليهم، وإهمالهم الانتفاع بما قدمته الأجيال السابقة من إنجازات مهمة، واسترضائهم بالوعد بمزيد من العطايا التي تدل على اعتراف الأجيال «المستقرة»

بـوجودهم. لعل التعليق الـوحيد الـذي عبر عن فهم أعمق لمحنة جيلهم هـو ذلك الـذي كتبـه أحـد أبنـاء ذلك الجيل نفسـه، غـالي شكـري (ولعلـه أسن قليـلا من معظمهم)، وعنـوانـه المعبر: «نحن جيل ضـائع»، ومحوره ولبابـه، إذا جـردنـاه من الإضافات غير المهمة (وقـد تكون مقصودة لتضليل الرقيب) أن ثمة انقطـاعا تاريخيا بين هـذا الجيل والأجيال السـابقـة. «لقد تلقـف مندور في الماضي حلم طـه حسين وطوره كما تلقف نعمان عاشور حلم تـوفيق الحكيم وطوره، ولكن الجيل الجديد أقبل والأحلام تتساقط الـواحد بعد الآخر». هذا إذن جيل ثورة ٥٢ وهـذا قدره التاريخي. لقد بدأ يلعب بالقلم حين كان الجو مليئا بالصياح والتهليل، وعندما ثبت القلم بين أصـابعه كـان الجو مليئا بـالصراخ والعويل. وكـان عليه أن يحمل أوزار السـابقين، ويسير بلا دليل.

٥ ـ الحداثة من جديد

كانت جماعـة «الفن والحرية» حداثية سيريـالية: تعنى بالفن التشكيلي أكثـر مما تعنى بالأدب، وتؤمن بالثورة المستمـرة التي دعا إليها تروتسكي، وبأن مصر «ليست إلا قطرة في محيط التغير»، كما عبر مجدي وهبة في مقاله عن جورج حنين(٢٨). ومن ثم كان تأثيرها ضعيفا في الثقافـة العربية بقدر ماكان ارتباطها قويا بـالثقافة العالمية. ولكن تيار الحداثة لم يمت، فقد كانت مصر أيضا ـ هذه القطرة الصغيرة! ـ تتغير من الداخل، وكـان التغير يتخذ أشكالا كثيرة، كما كان يظهـر في مجالات مختلفة، وكان التيار الحداثي، المستعار من الغرب، هـو أهم هذه الأشكال في مجال الأدب. وشيئا فشيئـا أصبح من الضروري التمييـز بين «الحداثـة» و«الواقعيـة الاشتراكيـة»، مع أن كلتيهما كانت تهاجم الأشكال الأدبية السائدة كما كان لها وجهها السياسي الاجتماعي الـذي يهاجم المؤسسـات القـائمـة. كـان أكثـر الماركسيين قـد نفضـوا أيـديهم من التروتسكيـة ومن التجارب الفنيـة الموغلـة في الـذاتية وأصبحـوا واقعيين اشتراكيين، وبعد صراع سياسي مع تيار الإخوان المسلمين قامت حركة الجيش لتقطع الطريق على الجميع ويعيش الماركسيـون الستالينيـون على هامشهـا محاولين أن يزحفـوا على المراكز الثقافية والإعلامية. أما الحداثيون فقد بهت لونهم السياسي شيئا فشيئا واستحالوا إلى

حركـة أدبية محضة، أي أنهم تجاوزوا مرحلـة الثورة إلى مرحلة اليأس والعـدمية، مثلما حدث لنظرائهم في أوربا.

في سنة ١٩٤٧ أصدر جورج حنين بمساعدة رمسيس يونان مجلة باللغة الفرنسية اتخذ لها هـذا الاسم الغـريب La Part du Sable (حصـة الـرمل) وكتب في تقديمها: «

هـذا الكـراس لا يجيب على أي هدف محدد، إلا الاشتراك في تبـادل أفكـار، وعلى الأكثر الاشتراك في إحداث رواج شديد لرؤى عبر الأرض والإنسان، في وقت يبـدو فيـه الانتماء نفسـه ليس أكثـر بكثير من شكل من أشكـال القنوط»(٢٩).

كانت الحداثـة في حاجة إلى جيل جديـد أكثر سذاجة، جيل مستعـد لأن يفرح بالقنـوط والعدمية، وأن يتخذهما حليـة وشعارا، يختال بهما على الأكثـرية التي لم تع بعد حضارة العصر. وسيكـونون في هذه المرة كتابـا، وسيكتبون بالعربيـة، ولن يبدوا اهتماما يذكر بالسياسة، يكفيهم أنهم يتحدون مجتمعهم بطريقتهم في الكتابة.

بعد عام واحـد من صدور «حصة الرمل» أصـدر هؤلاء الحداثيون الجدد مجلتهم العربية «البشير»، وتـوقفت ـ كسابقاتها ـ بعـد بضعة أعداد، ولكن الصحفي الكبير محمد زكي عبدالقادر فتح لهم مجلة «الفصـول»، كما فعل سلامة موسى من قبل حين فتح «المجلـة الجديـدة» لأسلافهم. ولم تعمـر «الفصـول» طويـلا أيضـا. ولم يلبث مشروع النشر المشترك أن توقف، وواصـل بعضهم الكتابة في مجلات بيروتيـة، ولكن على نـدرة شديـدة، وإنما انتعشت الكتابـة الحداثيـة على أيدي «الجيل الضـائع» في السبعينيات.

وكانت التربة اللبنانيـة هي الأكثر مناسبة لنمو «حداثة» عربيـة. فقد كان لبنان طوال الخمسينيات والستينيات، بل وإلى بـدء تمزقه الداخلي في أواسط السبعينيات، معرضا متجـددا وباهرا لكل المذاهب الفكرية والأدبية الجديـدة، ولذلك استطاع أن يتجذب الأصوات الشـابة في شتى الأقطار العربية، ومنهم الأدبـاء المصريون الذين

ضاقت بهم المنابر الرسمية وشبه الرسمية في مصر، دون أن تكون لهم، في حقيقة الأمر، مواقف سياسية أو حتى فكرية معارضة للنظام. وكان لمجلة «الآداب» التي أسسها سهيل إدريس قبل قيام النظام الجديد في مصر ببضعة أشهر فقط (يناير ١٩٥٢) النصيب الأكبر من هذه المساهمات. وقد استطاعت «الآداب» أن تلعب، لعدة سنوات، دور المجلة الرائدة في العالم العربي، وحملت لواءين لا لواء واحدا (مع حرصها في الوقت نفسه على ألا يتناقضا مع التيار السياسي السائد، تيار القومية العربية): اللواء الأول هو لواء الشعر الحر، الذي بدأ تجارب عروضية خالصة، دعت إليها الرغبة في إطلاق التعبير الوجداني من إسار البيت التقليدي، ولم يلبث أن راح يقدم حيثياته النظرية مستندا إلى روح العصر، كما أظهرت نازك الملائكة في مقالاتها التي نشرت في تلك المجلة، وجمعتها بعد ذلك في كتابها «قضايا الشعر المعاصر». ثم غلب عليه التيار الأدبي السائد، تيار «الواقعية الجديدة»، حتى أصبح في نظر بعض نقاده المحافظين في مصر، مثل الشاعر صالح جودت، مرادفا للشيوعية الحمراء، بينما رأى محمد مندور في هذا الشكل الشعري الجديد تطورا في المضمون يناسب تطورنا الأخير نحو التفكير الجماعي والنزعة الاشتراكية الشعبية(٣٠).

ولكن الطريقة الحرة في النظم احتفظت بالكثير من بقايا الرومنسية، حين قدمت ـ في سياق الموضوع الشعبي ـ صياغة جديدة للحزن الرومنسي بتعبيرها عن قسوة الحياة في المدينة(٣١) (وربما كان في ذلك تعبير مقنّع عن وطأة النظام السياسي) كما عبرت عن مشاعر ومواقف وجودية مثل التمرد والاغتراب والالتزام. وكانت الوجودية هي اللواء الثاني الذي حملته مجلة الآداب، وقد نمت حولها دار نشر نشيطة، قدمت الكثير من أعمال الوجوديين الفرنسيين، وعلى رأسها مؤلّف سارتر الفلسفي الأساسي «الوجود والعدم»، وقد ترجمه الفيلسوف الوجودي المصري عبدالرحمن بدوي، وثلاثيته الروائية «دروب الحرية» التي ترجمها سهيل إدريس نفسه.

وقد استطاعت «الآداب» أن تتعايش مع الأنظمة العربية المتعارضة، وأن تنفث في تيار «الواقعية الجديدة» روحا وجودية، ولعل هذا المزيج (وهو موجود عند سارتر نفسه، الذي تأثر بالماركسية) كان مناسبا بصورة خاصة للعالم العربي، الذي لم تكن

حاجته إلى الحرية الفردية بأقل من حاجته إلى العدالة الاجتماعية.

إن «الشعر الحر» من حيث هو ابتكار عروضي، لم يولد مع الحركة التي عرفت بهذا الاسم، وما كان من الممكن أن يستمر في الحياة كابتكار عروضي فقط، فقد أظهرت المراجعة نصوصا للمازني، وخليل شيبوب، ومحمد فريد أبوحديد، وعلي أحمد باكثير اعتمدوا فيها نظام التفعيلة بدلا من البيت، وأهملوا القافية، ولكن هذه النصوص لم يكن واحد منها بداية لحركة، بل كانت تجارب مرت مثل غيرها. أما الشعر الحر فقد أصبح منذ أواخر الأربعينيات نمطا من النظم اتبعه معظم الشعراء الشبان، وأقرب تفسير لذلك أنه وافق حالة عامة من الغليان الفكري والوجداني دفعت الكثيرين إلى هذا النمط الذي لا يحتاج إلى تمكن من أداة التعبير، لأنه كان شكلا جديدا اقتضته حساسية خاصة. ثم إن التغيرات الاجتماعية المعاصرة التي شملت العالم العربي، وجعلت الاتجاه إلى الجماهير سمة من سمات النظم السياسية والإعلامية، مكنت لهذا النمط من النظم الذي يقرب من النثر في سهولته وقربه من لغة الحياة العادية. ولكن هذا كله شيء و«المذهب الأدبي» شيء آخر. فلا يتم معنى «المذهب» كحركة أدبية ما حتى تكون لها نظرة معينة إلى الكون والمجتمع وموقف الشاعر أو الكاتب المبدع منهما، ولهذا يقوم النقد بوظيفة مهمة في تكوين المذهب، إذ إنه يشارك الإبداع في تحديد النظرة والموقف. ورغم كثرة ماكتب من الشعر الحر فقد بقي ظاهرة شديدة الاختلاط، أو على الأصح مجموعة من الظواهر صبت في وعاء واحد، ولم يلبث أن بدا عليه الهزال حين تدنى الكثير مما يسمى شعرا حرا إلى مستوى النثر الصحفي، فجعل ذوو الأصالة من شعرائه يبحثون عن مسالك أخرى، فمنهم من رجع عنه إلى طريقة النظم التقليدي (نازك الملائكة)، ومنهم من وظفه في المسرح (صلاح عبدالصبور) أو في أعمال شبه قصصية، يعبر الشاعر فيها عن نظرته وموقفه من خلال معادل موضوعي ـ قناع أو مرآة (عبدالوهاب البياتي وأدونيس). ولكن التحول الأهم، والقاسم المشترك بين أعمدة الشعر الحر، هو أنهم تبنوا ــ ولو بالتدريج وبدرجات متفاوتة ــ الحداثة نظرة وموقفا. فالحداثة، مثل الواقعية الاشتراكية وبخلاف الشعر الحر، مذهب أدبي له جذوره الفكرية وليس مجرد نمط شكلي لغوي أو ظاهرة اجتماعية أدبية.

وقـد ألممنا بمـوجتين من موجـات الحداثة في مصر ولاحظنـا ما بينهما من خصـائص مشتركة وما امتازت به كل منهما عن الأخرى. وينبغي ألا نعطي اسم «الحداثة» قيمة ميتافيزيقية منفصلـة عن الزمان والمكان، وإن كانت ثمة صفات جـوهرية واحدة في كل حركة أدبية حداثية، وأهمها رفض الأشكال الأدبية المتعارفة ـ ومن ضمنها اللغة ـ طلبـا للتعبير الحر عن مكنـونات النفس. ومـن هنا فمادتها هي الأحـاسيس المبـاشرة المتفردة البكـر، تحاول اقتناصهـا باللغـة الخاصة بها غير مبـالية بـالمنطق أو بما يسمى حقائق الحياة. وإنما يتجه الأدب هذه الوجهة حين يفتقد اليقين ويرى العالم الخارجي أشباحا لا حقيقة لها. (سنعود إلى هذا الموضـوع بتفصيل أكبر في المقالة الثالثة). على أننا كلما تكلمنا عـن حركة حداثية معينـة وجدنا أنفسنا مضطـرين إلى تخصيص هذه الصفات نفسها، ومن ثم يتكرر كلامنا عن الحداثة ويقع فيه بعض الاختلاف.

كما ارتبطت الوجودية بمجلة «الآداب» منذ أوائل الخمسينيات، ارتبطت الحداثة منـذ أواخرهـا بمجلة بيروتيـة أخـرى هي مجلة «شعـر». روى محمد جمال بـاروث أن مؤسسها يوسف الخال كان مقيما في نيويورك (لم يـذكر باروث تاريخا لبدء هذه الإقامة فيها أو في الولايات المتحدة عمومـا) وعاد إلى بيروت سنة ١٩٥٥ ليصدر مجلة «شعر» في أول سنة ١٩٥٧ (٣٢). ويقول إنه أراد أن يقوم بدور شبيـه بذلك الذي قام به إزرا باونـد حين تبنى الأصوات الجديدة عن طـريق مجلة Poetry التي كـانت تصـدر في شيكاغو في أوائل العشرينيات، وكان باوند يوجه تحريرها رغم أنه كان مقيما في أوربا (وقد كان من بين هذه الأصوات التي نالت شهرة عظيمة بعد ذلك: روبرت فروست وت. س. إليوت). وسيرة يوسف الخال في مجلتـه. تؤكد ذلك. فقد بـدأها بإعلان مبـادىء ضمنه في محاضرة عـامة ثم نشره في العـدد الثـاني من المجلة وربما كـان أهم مبادئه العشرة هي الأربعة الأخيرة، فإن الستـة الأولى تتحدث عن العمل الشعري بما فيـه من تعبير وتصـوير ولغـة وتجربـة إنسـانيـة حديثـا لا يختلف كثيرا عما ذكـره كل المجددين من قبل من مطران إلى مدرسة أبـوللو: أما في الأربعة الأخيرة فهو ينص على «وعي التراث الـروحي ـــ العقلي العـربي وفهمـه على حقيقته وإعـلان هـذه الحقيقـة وتقييمها كما هي دون ماخوف أو مسايرة أو تردد» و«الغوص إلى أعماق التراث الروحي العقلي الأوربي وفهمه وكونه، والتفاعل معه» وكـذلك «الإفادة من التجارب الشعرية

التي حققها أدباء العالم» و«الامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة، فالشعب مورد حياة لا تنضب أما الطبيعة فحالة زائلة». (٣٣)

والدعوة إلى «وعي التراث الروحي ـ العقلي العربي» دعوة جديدة بالنسبة إلى الحداثيين، فجماعة «الفن والحرية» لم يكن لها شغل بالتراث، وجماعة «البشير» أعلنت في إحدى افتتاحيات هذه المجلة ـ وقد اتخذت شكل البيان ـ رفضا شاملا وقاطعا لتراث الشعر العربي وكأنهم فرغوا من دراسته(٣٤).

ولكن الدعوة إلى أن يصبح الأدب العربي جزءا من الأدب الإنساني ولا يبقى منعزلا في تراثه، دعوة قديمة صرح بها صاحبا «الديوان» في تقديمهما لهذا الكتاب ـ المشروع سنة ١٩٢١، غير أننا نلاحظ اختلاف النبرة، فهي هنا أكثر حدة، مع شبه اتهام للتراث العربي، فالدعوة لفهم هذا التراث مقترنة بالدعوة إلى تقييمه «دون ما خوف أو مسايرة أو تردد» وكأن المتوقع إدانة لا تقييم، في حين أن الدعوة إلى الاتصال بالتراث الأوربي لا تقنع بما دون «الغوص إلى أعماقه» بحيث ينتهي فهمنا إياه إلى أن «نكونه» أي أن نصبح جزءا منه، وهذا أشد مايكون من «التفاعل» (حتى إن كان في هذه الكلمة الأخيرة إشارة إلى المصطلح الكيميائي) وإذا أصبح إبداعنا الشعري جزءا من التراث الفعلي الروحي العقلي الأوربي فسيكون من الطبيعي أن نفيد من التجارب التي حققها الشعراء الأوربيون، أي أن نحتذيها، لأنها، وقد «تحققت» أصبحت لها قوة النموذج بالنسبة لتجاربنا التي لم تتحقق بعد.

والدعوة الأخيرة إلى «الامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة» تبدو تعلقا بمطلق مثالي، ولا يمكن فهمها إلا كصدى لشعور قومي عارم، أما كنه هذا الشعور، أو تعيين «الشعب» المقصود. فقد يدل عليه أن البيان موجه إلى «الشاعر اللبناني الحديث».

يقول باروت:

«وبوصول عدد من الشعراء السوريين الشباب الهاربين من مطاردة الحزب السوري القومي الاجتماعي في سورية (إثر اغتيال عدنان المالكي على يد أحد

أعضاء الحزب) من أمثال أدونيس (علي أحمد سعيد أسبر) ونذير العظمة ومحمد الماغوط، ظهر وكأن الحركة جديدة جاهزة للانطلاق والعمل». (٣٥)

وقد يبدو من هذه العلاقة أن حركة الحداثة ارتبطت بالنظرية السياسية التي قام عليها الحزب القومي السوري مثلما ارتبطت الواقعية الاشتراكية بالنظرية الماركسية، ولكن هذا القول غير صحيح على إطلاقه، فالواقعية الاشتراكية كانت تقرر صراحة أن الأدب جزء من «البناء الفوقي» للمجتمع، يعكس الطابع المميز للنظام الاقتصادي بما يترتب عليه من نشوء الطبقات وتطورها والعلاقات بينها، تقرر ذلك كحقيقة علمية، وترى أن الوعي بهذه الحقيقة والتعبير عنها هو مايجب أن يقوم به الكاتب التقدمي في عالم اليوم. أما الحداثيون فلا يشيرون بكلمة إلى انتمائهم السياسي، ولا يربطون ربطا صريحا بين نظريتهم الفنية ومبادئهم السياسية. والحزب القومي السوري وإن كان قد أصبح علنيا اليوم فإن منشأه كحزب سري يعتمد تنظيما شبه عسكري قد جعل نشاطه ـ حتى على الصعيد الثقافي ـ غير واضح للجمهور، فيما عدا دعوته إلى قيام «سوريا الكبرى» وطنا حرا مستقلا يشمل الشام كله وقسما من العراق، وهي الدعوة التي تجعله اليوم يقف في صفوف المناضلين ضد الصهيونية وأحلامها التوسعية. أما بالنسبة إلى المؤمنين بمبادىء الحزب والمنضوين تحت لوائه فالدعوة إلى سوريا الكبرى تستند إلى تاريخ شبه أزلي، ومن ثم لا تخلو من نزعة صوفية(٣٦)

ولكن مدرسة «شعر» لا تلتزم بأي خط سياسي، بل إن ارتباطها بالحداثة الأوربية يتضمن المبالغة في تأكيد حرية الإبداع، وقبول فكرة الشعر الصافي. على أن حداثة «شعر» لها مضمونها الحضاري الذي تنم عنه المبادىء الأربعة الأخيرة في بيان يوسف الخال، وقد عبر عنه أدونيس بوضوح أكبر في كتاباته الكثيرة. وعبرت عنه خالدة سعيد بأعظم مايمكن من الوضوح في أحدث مقال لها عن الحداثة، إذ تقول:

«وهكذا تطلع الشعر والنص الإبداعي عامة إلى النهوض بالدور الفلسفي والفكري والاجتماعي وبالدين أو الأسراري (وليس الدين). وإذا كانت

الحداثة حركة تصدعات وانزياحات معرفية ـ قيمية فإن واحدا من أهم الانزياحات وأبلغها هو نقل حقل المقدس والأسراري من مجال العلاقات والقيم الدينية والماضوية إلى مجال الإنسان والتجربة والمعيش» . (٣٧) .

ومع أن هذه العبارات واضحة وصريحة ، فإن دلالتها الكاملة لا تظهر إلا بملاحظة إشاراتها داخل المقال ذاته من جهة ، وفي إطار المجتمع العربي ـ أو المجتمعات العربية ـ من جهة ثانية ، ثم في إطار الفكر الأوربي (أو الغربي عموما) المعاصر من جهة ثالثة . فالكاتبة ترجع حركة الحداثة العربية إلى التصدع داخل الذات العربية بين «الأنا الأبوية» وهي المقدسات الموروثة و«أنا الابن» التي تعد امتدادا للأولى ونقضا لها في الوقت نفسه . ومن ثم جاز للكاتبة أن تعتبر حركات التحديث السابقة منذ بداية النهضة (ولو أنها تشير إشارات خاصة إلى طه حسين وجبران) مقدمات للمدرسة الحداثية التي تنتمي هي إليها ، مدرسة «شعر» . وقد عبرت جماعة «البشير» عن فكرة التصدع داخل الذات العربية بين الأنا الأبوية وأنا الابن عندما قالوا : «نحن أبناء ضالون» . وإلى هذه الفكرة يمكننا أن نرجع جميع المبادىء الفكرية والفنية التي تمثلها الحداثة العربية ، وإن كانت ملاحظة الفروق الظاهرة أو الخفية بين مفاهيم «الحداثة» في مختلف البيئات العربية ، مثل العناصر المشتركة ، تستلزم نظرة شاملة إلى هذه البيئات والعوامل التي تجمع بينها أو تفرق . ففي البيئات العربية عموما ـ حتى تلك التي تتشبث بمقدسات الماضي دون تمييز ـ هناك شعور بحتمية التغير، أي بدرجة ما من التصدع أو الانشطار، ومحاولة لاكتشاف الذات ، أو حتى لاصطناع ذات ما ، و«الذات» المقصودة هنا هي بالضرورة ذات مجتمعية (أعم من كونها قومية أو دينية أو غيرها) . أما في لبنان ـ هذه البؤرة التي جمعت كل متناقضات العالم العربي ـ فإن البحث عن الذات المجتمعية يبرز بصورة خاصة حتى ليصح القول إنه المشكلة الأولى في لبنان ، أو إن لبنان صورة نموذجية منه .

والحل الذي يقدمه الحداثيون من مدرسة «شعر» مستلهم من الثقافة الغربية . ويمكننا أن نصفها إجمالا بأنها ثقافة «إنسانية» بمعنى أنها ربطت القيم كلها بالإنسان (لا بمطلق غيبي) ومن هنا جاز لبعضهم أن يقول إن الحداثة تبدأ من عصر

النهضـة. وقـد تدرجت هـذه الثقـافـة في النظـرة إلى الدين حتى أرجعتـه أيضـا إلى الإنسـان. وبـذلك حلت الأسـاطير محل الـدين، حتى أمكن أن تُفهـم العقيـدة المسيحية حول صلب المسيح وقيامته فهما أسطـوريا على أنها ترمز إلى تجدد الحياة، أو اقتران الموت بالحياة، وأن تُربط بمجموعة هـائلة من أساطير الملك المقتول. وقد كان للأسـاطير التي جمعها فـريزر في مؤلفـه الضخم «الغصن الذهبي» (وقـد ترجم جبرا إبـراهيم جبرا قسما منـه، ظهـر بين منشـورات مجلـة «شعـر») تأثير كبير في «أنسنـة» الدين، أو «أسطرة» الإنسان. على أن هذا التحول الفكري الخطير في الثقافة الغربية لم يقف عند هـذا الحد، بل اندفع بتأثير التقدم المذهل في العلـوم البيولوجيـة إلى حد إرجـاع المقدسـات والغيبيات إلى «جسـم» الإنسان، بحيث حل «الجنس» في العـالم الغربي المعاصر محل الدين.

كل هذا تتبنـاه مدرسـة «شعر» من الحداثـة الغربية، كما تتبنى منهـا لغة شعـرية غامضـة، صادرة عن أعماق الشعور، أو الـلاشعور، وكما تتبنى قصيـدة النثر، لأنها ترفض الإيقاع النمطي الجاهز وتبني إيقاعها الخاص المعبر عن نفسية قائلها. إنها إذ تبحث عن ذات مجتمعية لا تجد سبيـلا أفضل من الغوص في الذات الفرديـة. يقول أدونيس:

«الثـورة... لا تقـول إن الفن الثـوري هـو فن الـذات، أي فن الإبـداع الشخصي، إلا لأن الـذات كـانت غـائبـة: لم تكن ثمـة ذات، بل أشيـاء ومنظومات ومؤسسات، وإلا لأنها تريد إعادة الوحدة بين الذات والموضوع. لكن هذه الوحدة لا تتحقق إلا بعد التهديم الشامل النهائي للبنى الثيوقراطية ــ الإقطـاعية وعـلاقـاتها. وهـذا التهديـم يكون، على الصعيـد الإبـداعي الشعري، ذاتيا أو لا يكون». (٣٨)

وإذا كـان الإيغـال في الغموض والتجـريب (أي الابتعـاد عن الأشكـال الفنيـة المعروفـة) سمة من سمات الحداثـة عند الغـربيين، راجعة إلى أن الشاعـر ـ بـاعتباره منتجـا في مجتمع استهلاكـي وليس رائيا أو نبيـا ــ يقدم سلعـة إلى جمهـور محدود من الأفراد الذين يميلون بطبعهم إلى العزلة، وقد يمكنهم أن يشاركوه في لعبة البحث عن

معنى وراء الصور المهشمة التي ينفضها اللاشعور، فإن الحداثة العربية تدافع عن التجريب أيضا لأن الكتابة للجماهير «في مجتمع لم تتغير بناه القديمة الأساسية إنما يقود الجماهير حتما إلى مزيد من التلاحم مع هذا النظام»(٣٩) . ولا شك أن أدونيس حين كتب هذا الكلام كان يفكر في بعض النظم الثورية العربية التي كانت تتكلم باسم الجماهير وتفخر بأنها تعمل لمصلحة الجماهير ولكنها لا تسمح للجماهير نفسها بأن تتكلم أو تمارس العمل الثوري، كما كان يفكر في الشعر الخطابي الذي حفلت به المؤتمرات الإعلامية حين كتب :

«الشعر الثوري لا يكون فعالا إلا في جمهور يمارس العمل الثوري . دون ذلك يتحول تظاهرة كلامية . والشعر ـ التظاهرة يفرغ اللغة من طاقتها الفعالة . ذلك أنه يتحدث بلغة تناقض لغة العمل . إنه، ظاهريا، واقعي مباشر، لكنه جوهريا بديل لفظي لواقع يعجز أصحابه عن السيطرة عليه وتحويله» . (٤٠)

ويخلص من ذلك إلى أن «الشعر التجريبي العربي هو وحده الشعر الثوري» لأنه لا يمثل قبولا، بل تحركا دائما من أجل عالم أفضل وحياة إنسانية أرقى .

هل كان أدونيس يزيح المشكلة من أمامه بدلا من أن يبحث عن حل لها؟ إنها هي نفس المشكلة التي طرحتها كاتبة ناشئة (في ذلك الحين) من موقع الواقعية الاشتراكية التي تقبل التجارب الحداثية لأنها تسمح للكاتب بالتعبير عن رؤيته الخاصة، ولكنها تجعله غير مفهوم للجماهير التي يريد أن يكتب لها . ولم تقدم تلك الكاتبة حلا للمشكلة(٤١) . أما أدونيس فيبدو أنه أسقطها من حسابه . فرفض شعر المحافل التي كانت تنظمها أجهزة الإعلام لا يستتبع بالضرورة أن تبقى الجماهير بدون شعر، هكذا يبتعد الشاعر الحداثي العربي عن الجماهير بمحض اختياره، مع أنه يعد نفسه شاعرا ثوريا، مثلما ابتعد زميله الأوربي أو الأمريكي عن الجماهير مضطرا، لأن هذه الجماهير ابتعدت عنه . هل نقول إذن إن الحداثة العربية انطوت على شيء من خداع النفس؟ هل نقول إن هذه الحداثة إذ تصف نفسها بالثورية لا تريد في الحقيقة إلا أن تتخذ واجهة مناسبة أمام النظم «الثورية» في العالم العربي؟ هل

نقول إن شعراء الحداثة العربية، وهم شعـراء النخبة (واقع لا يهارون فيه) إنما يقدمون زادا كلاميا لهذه النخبـة (بمختلف انتماءاتها الطبقية والوطنية) نغـذي به سخطها على واقع اجتماعي تعلم - رغم تمتعها فيه - أنه فاسد ومرشح للانهيار؟ هل نقول - أكثر من هذا - إن دعوى «عـربية» الحداثة - هذه الحداثة - دعـوى زائفة، لأنها لا تزيد على أن تنقل إلينا مفـاهيم الحداثة الغربيـة، بل مفاهيم «حداثـة» معينة، حداثـة الغريب، واللافت، والمثير، بعد أن انقضى عهد رواد الحداثـة الحقيقيين، أمثال بودلير ورامبو وإزرا بـاوند، ود. هـ. لورنس، وو. ب. بيتس، وجيمس جـويس، وت. س. إليوت، الذين شككوا أبناء الحضارة الغـربية في قيم هذه الحضارة، وهي نفسها التي يبشر بها حداثيـونا هؤلاء بـاسم الحضارة الإنسانيـة، وهي بالفعل حضارة إنسـانية، لأنها جعلت الإنسان مصـدر القيم كلها، فانتهت بأن أصبحت الآلـة التي اخترعها الإنسـان لتهيىء لـه مـزيـدا من القـوة أو مزيـدا من السعـادة، سببـا لشقـائه وربما لدماره؟

و«النخبة» عندنـا - حتى في مجال الثقافة - تقنع عادة بـ «آخر مـا أنتجته المصانع الأوربية أو الأمريكية»، وقد تضع في أعز مكان من «الصالون» ما يلقيه الغربيون على جانب الطريق.

لا عجب إذا انتهت الحداثـة إلى دعوة صريحة للتنازل عن كـل شيء، كما رأينا في كلمة إلياس خوري في صدر هذا الفصل. ولعلها لم تعد تجد بأسا من ذلك، بعد أن انتهى عهد «الحماسـة الثوريـة» في العالم العـربي. فمع أن الحداثة تمتعت في مـوطنها اللبناني بأفضل مـا كانت تتمتع بـه حركة أدبيـة في العالم العـربي - فقد ازدهـرت أثناء العهـد الشهـابي حين كان لبنـان، كما عبر الشـاعـر المصري صلاح عبـدالصبـور في أحاديثـه الخاصة: «قهوة بين أربعة عشر سجنـا» - فقد كـانت مضطرة إلى أن تجاري الـدعوات الثـوريـة السائدة، وكـانت تستطيع أن تشير إلى تـراث ثـوري في الثقافـة العربيـة، يمكن استثماره والبناء عليه (التراث الصـوفي). وقد كان تعـامل «الحداثة» مع الاتجاهات السـائدة في العالم العـربي سببا للخـلاف بين مؤسسهـا يوسف الخال وأكبر دعاتها أدونيس، إذ نشر هذا الأخير في الطبعة الثانية من كتابه «زمن الشعر» ردا

على مقال انتقده فيه زميله القديم لأنه يعقد صلات صداقة مع مختلف النظم في العالم العربي. ويبدو من الرد أن يوسف الخال كان يائسا ـ كما كان الكثيرون في ذلك الوقت، ١٩٧١ ـ إلى درجة أنه أعلن «انفصاله». أما أدونيس فيقرر انتماءه العربي كواقع «لا يغيره شيء: لا إنكاره اضطرارا ولا رفضه اختيارا». ثم يشرح موقفه بجانبيه: الذاتي، وهو موقف شاعر يعرف كيف يعتمد على ثرائه الداخلي حين يقفز العالم من حوله، والعام، وهو حال المثقف العربي الذي يتعلق بمثل أعلى ـ مهما يكن هذا المثل ـ ولكنه يضطر أن يعايش أوضاعا لا يرضاها.

«إنني أرى العرب في نفسي. إنني أسكن وأتنفس على الرغم من كل شيء في الجذر والنسغ».

في هذه العبارة جانب مهم من الحداثة العربية، وفيها أدونيس كله، شاعرا وناقدا ومفكرا. فذاته المتفردة هي كل موضوعات شعره، ونقده ليس إلا تعليقا طويلا على أشعاره، وتأريخه للفكر العربي أو الشعر العربي ليس إلا خلقا لتصوراته الخاصة على واقع الشعر وواقع التاريخ. لقد صنع شرنقته، ولابد لكل شاعر حداثي من شرنقة، ولكن هذه ليست مأساة في نظر أدونيس. إنما المأساة هي: كيف يتحاور الجذر مع القشر؟ وهذه ليست مأساته وحده، بل «مأساة كل مبدع، مأساة العرب الرائعين الذين يتلألئون في الظلام الغامر والذين يريدون أن يغيروا: لا نقدر أن نصل إلى المعنى إلا عبر صورته الراهنة. فمن يريد أن ينقذ المطلق لابد له من أن يدخل في وحل التاريخ». (٤٢)

للحداثة ـ إذن ـ جانبها الإيديولوجي الظاهر والخفي، ويمكننا أن نوجز هذا الجانب في كلمتين: إنها ثورة النخبة. وإذا كان من الطبيعي أن يكون التعبير السياسي العملي عن ثورة النخبة بطولات فردية يمكن أن تتجه إلى تدمير عمد النظام القديم، فإن من الطبيعي أيضا أن يكون التعبير الفني عنها رفضا قاطعا للتقاليد الفنية السابقة، بل رفضا لفكرة التقاليد نفسها، وتأكيدا للحركة المستمرة في الفن، كالثورة المستمرة في السياسة. ومن هنا اللقاء بين الحداثة ـ ممثلة في السيريالية ثم رافضة للسيريالية ـ وبين التروتسكية، كما التقت ـ بوصفها إيديولوجية النخبة ـ

بالفاشية، وإزرا باوند أوضح مثال.

ويتبنى الحداثيون من التفكيكيين مفهوم «الكتابة» كنقيض جاهز للثقافة «القولية» (وهل ثمة ثقافة «قولية» أكثر من الثقافة العربية؟) كما يتبنون مفهوم سقوط الأنواع الأدبية، باعتبارها أشكالا تقليدية.

لم يكن ثمة مايعوق انتشار الحداثة كمذهب فني محض من موطنها الأصلي في لبنان إلى سائر أقطار العالم العربي. لقد استطاع الكتاب اللبناني ـ كسلعة تجارية ـ أن يغزو الأسواق من المحيط إلى الخليج، مستفيدا من حرية الفكر وحرية التجارة معا، وكلتاهما مفخرة من مفاخر لبنان، ولكن التوفيق بينهما ضروري، وممكن أيضا بفضل مبدأ «التقية» الذي يمكن أن يرفض الحداثيون كل مافي التراث العربي إلا إياه. وهكذا أصبحت الحداثة عقيدة فنية لدى النخبة المثقفة وشباب الفن في مشرق العالم العربي ومغربه. وقد تختلف صفات هذه النخبة في بلد عن آخر، ولكنها تشترك في شيء واحد على الأقل، وهو أنها تشعر شعورا حادا بسقوط الحلم العربي، وعجزها المطلق عن الحركة الفاعلة. هذه الحالة من الإحباط تدفعها إلى البحث عن الخلاف في الفن ـ بدون إيديولوجية، ولو أن للحداثة الأوربية إيديولوجيتها العميقة الجذور، وللحداثة اللبنانية إيديولوجيتها كذلك. وفي مصر على الخصوص يمكن القول إن رفض الإيديولوجية يعبر عن موقف أيديولوجي، فهو يعني رفض «الواقعية الجديدة» أو «الواقعية الاشتراكية»، التي كانت تعني إخضاع الأدب للسياسة. وهكذا أصبحت الحداثة مخرجا مناسبا من حالة الضياع التي سقط فيها جيل الثورة والأجيال التالية له. وقد استعاد حداثيو الأربعينيات نشاطهم، بل بعثوا بعض أعمالهم القديمة التي لم تكن قد رأت النور أثناء سيادة الواقعية، ومن أهمها «كتاب حرف الـ «ح» الذي كتبه بدر الديب سنة ١٩٤٨، وكتب في تقديمه ـ آنذاك ـ «هذا (حرف) وليس بكتاب أو موضوع أو قصة أو شعر أو حدث... والحرف الذي هو وضع حر للتجربة هو حر لأنه يريد أن يصل إلى ما قبل الإدراك للموضوع في قالب، ما قبل المعرفة الموضوعة في تسلسل، وإلى الحدث قبل أن يصبح تاريخا منسجما»(٤٣) وهذا هو المذهب الحداثي في أخص خصائصه من جهة الموضوع (ولابد من استعمال هذه

الكلمة وإن نفاها الكاتب) فالحداثية منذ الرمزيين أو «الانحلاليين» اختارت أن يكون موضوعها هو المشاعر المباشرة الغامضة قبل أن تتبلور في فكرة محددة، ومن جهة اللغة، فاللغة بما هي أصوات، وبما هي تركيبات غير مسبوقة، خضعت لتجارب لا نهاية لها، ولاسيما في النص الضخم الذي كتبه جيمس جويس «فنجانزويك».

وقد أضاف الكاتب إلى هذه السطور كلاما مستأنفا حين قرر أن يدفع بالكتاب إلى المطبعة، ومن هذا الكلام ماهو استرجاع لحالة الكتابة، ومنه ماهو إضافة جديدة تعبر عن نظرات لاحقة، كقوله إن الكتاب تعبير عن «أزمة الفكر والحضارة في الأربعينيات وما كان يعانيه الوطن من تردٍ وخضوع أمام (الموجة الأمريكية الغامرة) للفكر الغربي بكل مافيها من تحليل وتفسير»(٤٤)

وكأن حداثيي الأربعينيات يريدون أن يغيروا التاريخ، لا الحاضر فقط ـ أو لا يعترفون بالتاريخ أصلا (وهذا غير مستغرب) فهذا إدوار الخراط يكتب في مقدمة كتاب جديد لبدر الديب أيضا، «تلال من غروب»: «أي تغير ـ بل أية ثورة ـ كان من الممكن أن تحدث في حياتنا الأدبية، وفي أسلوب تلقينا ومعرفتنا بالأدب الحدائي، لو أن تلك النصوص نشرت على الناس في تلك الحقبة! وأية ثمار كان يمكن أن تونع عن تلك البذور المخصبة التي مازالت حتى اليوم تسبق زمانها وتحمل بشارة في الوقت الذي تدق فيه أجراس النذير!»(٤٥)

نعم، هناك أدب، يمكننا أن نسميه حداثيا، يكتب وينشر الآن في مصر. ولكن دائرة القراء الذين يتقبلونه لا تزال محدودة، ومعظمه يعتمد على المفاجأة والإدهاش كي يتقبله القارىء العادي، وفي هذا التيار ـ إذا استمر ـ انحطاط بالحداثية، كما أشرنا من قبل. فالحداثية الحقة، وفي عصر التلفزيون!، مذهب أدبي للنخبة، والذين يريدون تقديمها «للناس» لابد لهم من أن يخففوها و«يقننوها» عوضا عن التجريب المستمر. وهكذا يفعل بدر الديب نفسه في كتاباته الأخيرة.

ومع ذلك فلا جدال في أن الكتابة الحداثية، التجريبية، قد أصبحت تشغل حيزا كبيرا في إنتاج الأدباء الشبان، في مصر وفي غير مصر، والعامل الأكبر في رواجها

بينهم (رغم كونها غير رائجة عند الجمهور) هـو الشعور بالإحباط (للجمهور مسالك أخرى للتعبير عن هـذا الإحباط). وهي، من المنظـور الاجتماعي، ظاهـرة صحية، لأن التعبير الحداثي عن الإحبـاط، كما لاحـظ إدوار الخراط بـذكـاء، يختلف عن اليأس(٤٦). الأدب الحداثي، مهما يكن مضمونه، أدب رافض، والرفض معناه ألا نستسلم للواقع الكـالح. والحداثة ـ من المنظـور الفني أيضا ـ ظاهـرة صحية، لأنها تعطي الفن قيمته الحقيقية، قيمتـه التنبؤية، الكشفية، الجسـور، وتنتشله من وهدة الدعاية الرخيصة. ولكن مافيها من صحـة هو ماوجد ويوجد دائما في كل فن جيد، وما انفـردت به من غـرابة أو إدهـاش أو غموض مفتعل هـو بعض مظاهـر حضارة القرن التي لن تدوم.

والحداثة تقتل نفسها عنـدما ترسخ قدمها. فمعنى ذلك أن تصبح لها قـواعدها المتعارفـة عند القراء والكتـاب، أي أن تصبح تقليدا. وإذا أصبحت الحداثـة تقليدا فإنها لن تفقـد معنـاها فقط، بل ستشيع في الجمهـور اليأس من كل شيء. الحداثـة معبر إلى تقـاليد أفضل، أو نهايـة لمذهب وبـداية لمذهـب آخر. ولعل جميع عصـور الأدب شهدت حـداثة من نوعـا ما، ولكن حداثـة عصرنا طالت أكثـر من العادة، لأننا نعيش في فترة مخاض طويل.



المقالة الثانية

في أن اقتباس المذاهب الأدبية الغربية ملازم لاقتباس الأشكال الأدبية

وحملت الرياح التي تهب من أوربا بذرة غريبة على المجتمع العربي، بذرة القصة . . . ومن حسن الحظ أن الأسلوب في ذلك العصر كان قد تحرر من الصنعة الزائفة والبهلوانية الفارغة بفضل جهود تلاميذ الأفغاني . . وقد وضح الشكل بالبذرة القادمة، وتهيأ لها الأسلوب العصري، ولكن بقى فوق هذا وذاك شيء غريب أسميه الإحساس الغريزي بروح الفن القصصي ونبضه ومزاجه، لم يفز بهذا الإحساس بقدر كبير أو صغير إلا المتصلون بالثقافة الغربية اتصالا وثيقا، وبقيت القصص التي كتبها غيرهم ـ رغم استيفائها للمقومات كافة ـ مفتقرة لهذا العطر الخفي الذي يجعل من القصة فنا .

يحيى حقي(١)

هكذا أيضا سار الفن المسرحي لدينا . . . بدأ من النقل والاقتباس عن المسرح الأوربي . . . وسارت عملية النقل عن أوربا ابتداء من مرحلة السامر إلى مرحلة الترجمة والاقتباس إلى أن وصل إلى مرحلة التأليف الأصيل . . . وفي هذه المرحلة الأخيرة كان كل مانصبو إليه هو أن يكون مبلغ أصالتنا احتواء أعمالنا على قدر من الطعم الخاص والرائحة التي تنم علينا، مع قدر من الإتقان الفني يشهد لنا به الغير . . .

لكن، بقي مطلب أو مطمع يراود الكثيرين : ذلك هو الشكل أو القالب ـ وكان التساؤل هو: هل يمكن أن نخرج عن نطاق القالب العالمي، وأن نستحدث لنا قالبا وشكلا مسرحيا مستخرجا من داخل أرضنا وباطن تراثنا؟ . . .

توفيق الحكيم(٢)

وهكذا يتضح كيف أن شوقي لم يتقيد بتيار خاص ولا بمذهب معين، بل جمع بين الشرق والغرب وبين مذاهب الأدب المختلفة . . والواقع أن الفلسفات الأدبية والمذاهب لا ترتجل ولا تصطنع، وإنما تولدها تيارات فكرية وعاطفية خاصة أو حالات نفسية واجتماعية بعينها .

محمد مندور(٣)

وهكـذا نجـد أن المذاهب الأدبيـة الكبرى ـــ «الكـلاسيكيـة» و«الـرومنسيـة» و«الواقعية» ـ التي عرفتها الآداب الأوربية في مـدى ثلاثة قرون اجتازها الأدب العربي الحديث في زمن يسير لا يتجـاوز نصف القرن تقـريبا. لقـد كانت الآداب الأوربيـة تتطور ببطء وتتجـدد بتجدد مجتمعاتها وأحـوال عمرانها، أمـا الأدب العربي الحديث فقد كـان ـ ولا يزال ـ يجتاز المسافـات قفزا ويطـوي الزمن طيا. فكـانت النتيجة أن ضعفت الصلة بين دعوات التجديد في الأدب العربي الحديث وبين واقع المجتمعات العـربية التي لا تستطيع ـــ مع الأسف ـــ أن تتطـور فكريـا بـالسرعة التي تتطـور بها نظريات الأدب المستوردة.

منصور الحازمي(٤)

١ ـ تاريخ مستعاد. . . تاريخ جديد

حقا، من يقـرأ اليوم «مجمع البحـرين» للشيخ ناصف اليـازجي، أو «صهاريج اللؤلؤ» للسيد تـوفيق البكري، بل من يقرأ «الساق على الساق» هـذا الكتاب الفريد الذي أطلق فيـه العالم اللغوي، الصحفي، المترجم، أحمد فارس الشـدياق، العنان لخياله الذي ربى تحت سماء لبنان، وارتوى من نيل مصر، فأبدع ماشاء؟ يحيى حقي أديب مبـدع، له أن يلمح، وعلينـا أن نفسر، فالشـدياق كـان أعرف بأوربـا وأدبها والحياة فيها من كثيرين ممن أتقنـوا فن القصة، كان يقرأ ثكـرى، وسويفت، ورابليه ـ ولهذين الأخيرين على الخصوص إشراقات تنعكس على كتـابه ـ ومع ذلك فقد كان كتابـه ـ رغم نجابتـه ـ عقيما، لم يعقب خلفـا صالحا. . . أم إن هذا هـو قدر الأدب العربي الحديث، كل جيل يبدأ من جديد، اضطرارا أو عنادا؟ ولكن القصة والرواية لهما تـاريخ ممتـد، الشكل يترسخ، وإن أنكـر الـلاحقـون دينهم للسـابقين، ولكن المحاولات التي أرادت أن تكون امتدادا للمقامة انقطعت بها السبيل، ووقفت حيث انتهى بها السير. ولم يكن في الأمر سر ولا شيء غريب، ولا كان من المعقول أن تركب الغـريزة رأسهـا فتظهـر لدى «المتصلين بـالثقـافة الغـربيـة اتصالا وثيقـا» وتترك من عداهم. السر كله هو أن الإناء القديـم تحطم حين فارت الخمر الجديدة، وكان لابد للقصة العربية أن تصنع شكلها الجديد، وكان الشكل القصصي الغربي أصلح لها،

فاصطنعته، وراحت تكتشف ذاتها من خلاله.

يستطيع مؤرخ الأدب العربي الحديث أن يقـول إن هذا الأدب أعاد خلال سبعين سنة تاريخه الممتد تسعة قرون قبل عصر الانحدار، مثلما يعبد الوليد تاريخ جنسه (لا نعـرج على النجـوم المتفـرقـة التي أضـــاءت حتى في أحلك عهـود الظـلام) قبل أن يستجمع قـواه لينطلق إلى العصر الحديث. وكـان تـاريخ ميـلاده هو تـاريخ لقـائه بالثقافة الأوربيـة عندما دون مبعوث أزهري شاب ملاحظـاته خلال السنوات الأربع التي قضاها في باريس(٥). وكانت نقطة انطـلاقه عندما فرغ موظف إداري شاب، قضى فترة من حياته في باريس أيضا، من كتابه الذي كان نهاية لعهد الطفولة وبداية لعهـد الشباب، وداعـا مؤثـرا لمجتمع قـديم، واستشراقا لا يخلـو من قلق، لمجتمع جديد، نهاية لعهد المقامة وبداية لعهد القصة والرواية(٦).

أقول: ليت الأمر كـان بهذه السهولة! فهذه التغيرات المتلاحقة قد تـركت جيوبا كثيرة، وأعقبتها في بعض الأحيان، انتكاسات قوية وإن تكن عارضة. ليحيى حقي أن يبدي أسفه الشديد لأن محمد علي ولى ظهره للأزهر، وأنشأ في مصر نظاما تعليميا جديـدا مجلوبـا من أوربا، فلم يـدخل هذا العلم الجديـد صحن الأزهر لينبـت فيه ويتأقلم ويتطور منه. وربما كانت هذه أمنيـة محمد علي نفسه، ولعله لم يكن مخطئا، ولا كان أهل الأزهر مخطئين، ولكنه منطق التطور السريع، منطق الجيش الذي يريد أن يستولي على الإقليم كلـه ليقيم فيه نظاما جـديدا، ولو ترك بعض الجيـوب هنا أو هناك. ولو كان هذا خطأ محمد علي أو خطـأ الأزهر لما تكرر ثلاث مرات بعد ذلك: حين أنشأ علي مبـارك دار العلـوم، وحين أنشأ عـاطـف بـركـات مـدرسـة القضـاء الشرعي، وحين أنشئت الجامعة المصريـة. ولكن الامتزاج يتم، ولم تعـد المشكلة أن هناك ثقافتين، بل أن المزيج يمكن أن يكون مائعا، والملاط هشا.

وكما كـان الأمـر في الأدب الإنشائي، كـان في النقـد أيضـا. فكتاب «الـوسيلـة الأدبية» للشيخ حسين المرصفي، لم يعقب خلفـا، لا هو ولا رصيفه الأشـد محافظة، «المواهب الفتحية». وعلى العكس كانت مقدمـة ترجمة الإلياذة لسليمان البستاني(٧) ـ وهي أشبـه بكتاب قائم برأسه ـ كما كان رصيفها «تاريخ علم الأدب عنـد الإفرنج

والعرب وفكتور هوكو للمقدسي» (روحي الخالدي)(٨) بداية لجيل من المقدمات والمقالات والكتب فيما يطلق عليه الآن اسم «النقد الأدبي» أو «الأدب العام»، ولعل أهمها ذلك الكتاب الأساسي، الذي لم ينل ما يستحقه من الشهرة، «مقدمة لدراسة بلاغة العرب» لأحمد ضيف(٩). ومازلنا نقرأ مقدمة البستاني وكتاب روحي الخالدي إلى اليوم فنجد فيهما أفكارا جديرة بالمتابعة.

كانت «المقارنة» هي المنهج الذي اتبعه هذان المؤلفان. والمراد بالمقارنة هنا أوسع مما يسمى عادة «الأدب المقارن». فللأدب المقارن الآن ثلاثة معانٍ في أوساط أكاديمية مختلفة: فمعناه عند المدرسة الفرنسية دراسة الصلات التاريخية بين الآداب، فكأنه مؤلف من فصول متنوعة من تواريخ الآداب القومية، وهي تلك الفصول التي تتناول تأثير الأدب القومي في غيره أو تأثره بغيره، ومعناه عند المدرسة الأمريكية دراسة التيارات المشتركة (من فنون أو مدارس) بين مجموعة الآداب الغربية، وقد يريد به بعضهم التأثيرات المتبادلة بين الأدب وسائر الفنون والمعارف. ولكن المقارنة لدى هذين المؤلفين غير مقيدة بالعلاقات التاريخية (وإن وجد عند المقدسي الكثير من هذا) ولا بالاشتراك في تراث واحد أو ثقافة واحدة. إنها تجري أساسا بين الأدب العربي ــ بما هو أدب إنساني ـ وسائر آداب العالم، ولاسيما الأدب الغربي بالذات، وعلى الأخص الآداب القديمة عند البستاني، والأدب الفرنسي عند الخالدي (وهو يكثر من المقارنة بين فكتور هوجو والمعري في المعاني الجزئية).

وكأنما أراد هذان المؤلفان أن يستوضحا صفات الأدب العربي بوضعه جنبا إلى جنب مع سائر آداب العالم، بحسب ما بلغه علمهما. وعلى هذا النهج نفسه سار أحمد ضيف في كتابه الآنف الذكر. نحن إذن أمام جهد نقدي نظري، جماعي، مساوق للجهد الإبداعي، نحو هدف واحد وهو اكتشاف الذات. فطبيعي أن يكون المصطلح، في هذه المرحلة الأولية، منحصرا في المفاهيم الأساسية، وأن يتراوح التطبيق بين النظرات العامة جدا والملاحظات الجزئية جدا. وإذا تركنا هذا القسم الأخير جانبا، إذ ليس ثمة نتيجة ذات خطر يمكن أن تترتب ـ مثلا ـ على اتفاق هوميروس وعنترة في تشبيه أو المعري وهوجو في فكرة ـ فسيبقى لدينا موضوعان شغلا

الجانب الأكبر من اهتمام هذين المؤلفين ومن تبعوهما :

الموضوع الأول هو تصنيف الشعر المطلق، وحظ الشعر العربي من هذا التصنيف، والثاني هو المحسنات اللفظية، والفرق بين الشعر العربي وغيره من هذه الناحية. يقول البستاني عن أبواب الشعر عند العرب وعند الغربيين : إن العرب قسموا الشعر إلى أبواب منها الغزل والمديح والهجاء والرثاء إلى نحو ذلك، ومثل ذلك موجود في شعر جميع الأمم، ولكن الإفرنج يحصرون أبواب الشعر جميعا في بابين : الشعر القصصي (إبيك) والشعر الموسيقي (ليريك) : «ذلك أنه لابد في الشعر من أن يرمى به إلى أحد أمرين : إما بسط أحوال العالم بمظاهره البارزة وإما التعبير عن شعائر (مشاعر) النفس الخافية عن الأبصار وإبراز التصورات الكامنة في الصدور. . . فالشاعر القصصي بهذا الاعتبار يعبر عن شعائر غيره والشاعر الموسيقي إنما يعبر عن شعائر نفسه»(١٠). ثم هناك قسم ثالث يلحقونه بهذين القسمين لأنه متوسط بينهما، وهو مايسمونه «دراما» ويستحسن البستاني تسميته بالشعر التمثيلي. (المقال الرابعة).

ويناقش ادعاء الإفرنج أن العرب لم يعرفوا سوى الشعر الموسيقي، ويذهب إلى أنهم عرفوا القصص أيضا، ويستدل بأيام العرب مثل قصة حرب البسوس، ولا يستبعد أنها كانت في الأصل ملحمة ففقدت أجزاء منها وتفرق ما بقي. ثم يعود فيستبعد أن يكون العرب قد نظموا في جاهليتهم ملحمة مثل الإلياذة، ويفسر تركهم ذلك بأن «ذلك النسق من النظم لم يكن في طبعهم» وأنهم كانوا رغم عبادتهم للأصنام يميلون إلى التوحيد. (المقالة الرابعة)

ويظهر في هذا البحث أن البستاني ميال إلى القول بأن العرب في جاهليتهم لم يكونوا مختلفين اختلافا أساسيا عن غيرهم من الأمم القديمة كاليونان والرومان والهنود، من حيث أنواع الشعر التي وجدت عندهم (ومن حيث طبيعة حياتهم كذلك) وإن كانوا قد اختلفوا عن الآخرين في أمور غير جوهرية. أما المقدسي فيضيف إلى التقسيم الثلاثي الذي ذكره البستاني أقساما فرعية فيذكر أقسام التمثيل وهي التراجيديا أو «الرواية الفاجعة» و«الكوميديا» التي تصور «أخلاق الهيئة

الاجتماعية ومساويهم ومعايبهم بصورة هزلية مضحكة» والدرام التي أضافها «أصحاب الطريقة الرومانية» (وهي مزيج من النوعين) كما يذكر «الشعر البدوي المصور لأخلاق البدو والرعاة» وهم في البادية والجبال. ومع أن هذا الشعر الرعوي له قالبه المخصوص وتراثه المتصل عند الغربيين منذ العصر السكندري إلى العصر الحديث فإن المقدسي يضيف: «ولقد أحسن لبيد بن ربيعة العامري في تصوير أخلاق البادية والمعيشة البدوية قبل الإسلام».

فالمقدسي ليس أقل من صاحبه حرصا على إظهار وحدة المصدر بين الشعر العربي وشعر الأمم الأوربية. وقد سهل لهما هذا الربط أن المفاهيم النقدية الأساسية، وعلى رأسها مفهوم «الشكل»، كانت مفتقدة لديهما. على أن المقدسي كان أكثر جرأة حين راح يوازن بين تطور الشعر العربي والفرنسي. فقد كرر القول بأن المتنبي والمعري خلعا قيود الطريقة المدرسية (الكلاسية) ونهجا نهجا يشبه الطريقة الرومانية (الرومنسية) عند الفرنسيين، لولا أنهما أفرطا في إيراد التشابيه الغامضة والألفاظ اللغوية العويصة «ثم صار هو أيضا شعرا مدرسيا بسبب نسج المتأخرين على منواله». (المقالة الرابعة)

وتدل هذه الملاحظة على أن الذي قعد بالشعر العربي عن التطور السليم ـ في رأي المقدسي ـ هو إفراط الشعراء العرب في العناية بالمحسنات اللفظية على حساب المعاني، وتقليد المتأخرين للمتقدمين. ومن ثم كان الشعر الجاهلي أقرب إلى حقيقة الشعر لبعده عن التكلف، وكان شعر الإسلاميين أعلى من الشعر الجاهلي لأنه مع سلامته من التكلف صدر عن فكر أرقى، أما المولدون والمتأخرون فقد شانوه بالإفراط في الصنعة مع أنهم لم يخرجوا عن معاني المتقدمين بل قلدوهم في نسج القصيدة رغم اختلاف العصر والبيئة. ولا يستثني المقدسي من ذلك الحكم سوى الأندلسيين الذين يرى أنهم «لو طال عليهم الأمد في الحضارة وتعاقبت الأدوار على اللغة وتوالت عليها الانقلابات لأتوا بأحسن مما جاء به فكتور هوكو وإميل زولا من محصول العقل ومجتنى الفكر البشري. ولكن عاجلهم الانقراض وفاجأهم الاستبداد فانحلت عقولهم وسدت قرائحهم» (المقالة الثانية).

فالمقدسي مؤمن بالتطور، مؤمن بأثر الحرية في ترقية الحضارة وترقية الأدب. وهو مؤمن كذلك بأن اقتصار الأديب على مخاطبة القلة التي تفتن بالتعقيد والزخرفة يهبط بأدبه. ولذلك يستحسن فن التمثيل ويرى أنه «من أكبر العوامل على ترقي فنون الأدب وإصلاح طرق النظم والنثر، لأن الأديب يخاطب بهذا الفن الجمهور وأصناف الناس فيتحرى في كلامه التعبير الذي يستطيعون فهمه والأساليب التي لها وقع في نفوسهم، بخلاف من يؤلف كلامه للخواص فإنه يتعمل في التأليف ويتصنع ليظهر تفننه واقتداره على إيراد النكت والدقائق التي لا يفهمها إلا أصحاب الغوص على المعاني» (المقالة الثالثة)

هذا الشعور بضرورة الحرية، وضرورة الأدب للجماهير، وحيوية الأدب حين يخاطب الجماهير، كلها تتمم عملية اكتشاف الذات التي يقوم بها الأدب، ويقوم بها النقد، وتعني أن العالم العربي قد دخل فعلا في العصر الحديث. وأهم من ذلك لما نحن فيه: أنها تعني اختلاف الأسلوب تبعا لاختلاف النوع الأدبي.

ويزداد هذا المعنى وضوحا أمام أعيننا عندما نقرأ كتاب أحمد ضيف «مقدمة لدراسة بلاغة العرب»(١٠) وأحمد ضيف هو أول أستاذ للأدب العربي أوفدته الجامعة المصرية الأهلية للحصول على الدكتوراه من جامعة باريس، وقد حصل عليها برسالة عن بلاغة العرب في الأندلس. وكلمة بلاغة تعني في اصطلاح ضيف النظم والنثر الفنيين، وقد عدل إليها عن الكلمة التي كانت قد شاعت فعلا للدلالة على هذا المعنى وهي كلمة «أدب»، نظرا لأن هذه الأخيرة مشتركة المعنى، فهي تطلق على الأخلاق الكريمة، كما تطلق على مجموع العلوم والعارف التي يتحلى بها المرء. ويظهر لنا كلمة سرنا مع المؤلف في فصول الكتاب أن أهم سبب لتفضيله كلمة «بلاغة» هو ما تشير إليه من معنى الفن. فهو يرى أن الفن قيمة في ذاته، حتى أنه لا يقبل تحكيم المعايير الأخلاقية في قبوله أو رفضه، وهذه النظرة تعد جريئة بالقياس إلى زمنه، وإن كان القاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني صاحب الوساطة قد انحاز إليها قبل ألف سنة.

إن المدة الفاصلة بين كتاب أحمد ضيف وسابقيه تبلغ سبع عشرة سنة، وقد كان

للنشاط الأدبي خـلال هذه الفترة ـ وكانت فترة حـافلة ، شهدت ظهـور عدة دواوين ورسائل للثالوث ، شكري والمازني والعقاد ، توجت بـ «الديوان» في العام نفسه ـ أثر في وضوح كثير من المسـائل التي كانت تلمح لمحا في أوائل القرن ، ويضـاف إلى هذا التأثير مايبدو في أسلوب الكتاب من أنه موجه إلى جمهور المتأدبين ، إلى جانب طلاب الجامعة (ولم يكن ثمـة فاصل بينهما آنذاك) ومن هنا كـان كتاب ضيف أحسن تنظيما من سابقيـه ، وظلت المقارنـة بين الأدب العربي والآداب الأوربية واضحـة في منهجه ولكنها كـانت موظفـة دائما لوصـف الأدب العربي ولم تكن مقصـودة لذاتها . على أن المصطلح لايزال مخلخـلا وناقصا ، ومحاولة المؤلف الجمع بين التنظير النقـدي للأدب الحديث والحكم على الأدب القـديم تجعل صفـة الطمـوح أظهـر في كتـابتـه من الوضـوح . ولكنه ينجح في إبراز عدد من القضـايا الكبرى التي تتعلق بماضي الأدب العربي ومستقبلـه ، ومنها قضيـة المذاهب الأدبية ، وعـلاقتها بـالنهضة الأدبيـة التي عاصرها المؤلف .

أحمد ضيف نصير قوي للأدب الجديد ، فهو يقول في افتتاح كتابه عقب البسملة إن الغـرض منه هـو التعـريف «بحـركة الأدب الحديثـة وطـرق فهم البـلاغة في هـذا العصر» . وسمة العصر ـ وهو يتحدث عن مصر بـالذات ـ أنه عصر نهضة «وفي مثل هـذه العصـور يحدث في العقـول كما يحدث في المجتمعـات انقـلاب وتغير وميل إلى الجديـد في كل شيء» ثم يقول في المحـاضرة التمهيـدية : «نـريـد أن تكون لنـا آداب مصرية تمثل حالتنا الاجتماعية وحركاتنا الفكرية والعصر الذي نعيش فيه . تمثل الزارع في حقله ، والتاجر في حانوتـه ، والأمير في قصره ، والعالم بين تلاميذه وكتبه ، والشيخ في أهله ، والعابد في مسجده وصومعته ، والشاب في مجونه وغرامه . أي نريد أن تكون لنا شخصية في آدابنا» . ويردف ذلك بقوله : «ولا نـريد بذلك أن نهجر اللغة العربية وأدبها لأننا إن فعلنا ذلك أصبحنا بلا لغة وبلا أدب» .

فاللغة وتـراثها الأدبي هما ـ إذن ـ جزء من الذات القـومية التي تجاهد لكي تخرج من حالـة الكمون إلى حالة الظهـور . وهذا يقتضي أن تكون الطريقـة التي ندرس بها الأدب العربي «طريقة نقدية» .

وخلاصة رأي ضيف في الشعر العربي أنه لم يتطور تطورا حقيقيا، «وما يوجد من الفروق بين الأشعار وطرائقها في العصور المختلفة أكثره أو كله يرجع إلى الاختلاف في الأسلوب والديباجة، وإدخال بعض الألفاظ والعبارات التي لم تكن، ثم اختلاف طرق الخيال باختلاف المنظورات كالفرق بين وصف الصحراء ووصف البساتين والفرق بين وصف الأطلال والكلام في الخمر. وهذا لا يعد من الأطوار الأدبية المعروفة لأنه مبني على أصل واحد وهو تقليد القدماء في الشعر الوجداني. فالقديم والحديث من نوع واحد، خصوصا أن الأدباء والنقاد حددوا الموضوعات وقسموها تقسيما نهائيا، ووضعوا القواعد لمن يأتي بعدهم، وحصروا أنواع الفكر والخيال فيما فكّر وتخيل القدماء».

وبعد أن يقارن بين شعر القدماء والمحدثين يزيد على النتيجة السابقة «أن المحدثين أبعدوا الشعر العربي عن طريقته الأولى، ومحوا منه خلتين كانتا من أكثر أسباب المتانة والجمال فيه، فقد كان الشعر الجاهلي بهاتين الخلتين قريبا جدا من الشعر الاجتماعي، الذي يمثل صور النفوس وأخلاق الأمم العامة»(١١)

فضيف، مثل سابقيه، يقسم الأدب (أو البلاغة حسب اصطلاحه) قسمين كبيرين، ويطلق على القسم الأول اسم «البلاغة الوجدانية» وهي بعينها، الشعر الموسيقي عند سابقيه. أو Litterature lyrique كما ينبه في الهامش، أما القسم الثاني فيسميه «البلاغة الاجتماعية» ويدخل فيها أشعار الحكمة، كحكم المتنبي وأبي العلاء، ويقول مع ذلك إن اللغة العربية تكاد تكون خالية من هذا النوع «لأن العواطف هي أصل الشعر العربي» و«لأن (تحليل) نفس من النفوس الإنسانية لا يكون ولا يمكن أن يكون إلا في القصص الطويلة التامة، والشعر العربي لا يعرف القصص الطوال» وفي هذا السياق يأخذ على سليمان البستاني قوله إن كل أنواع الشعر التي عند الأمم الأخرى وجد ما يماثلها عند العرب، ويصف هذا القول بالمبالغة(١٢). ويقطع ضيف بتفضيل «الأدب الاجتماعي»، أي القصصي، وهو لا يفرق في هذا السياق بين القصص والتمثيل، ويستشهد بشعر «هوميروس» كما يستشهد «بالقصص التمثيلية لكرني ورسين ومولبير(١٣). وحجته في هذا التفضيل

أن «العواطف محدودة، وشعور الإنسان بالفرح والسرور والغضب والرضا لا يكاد يتغير». على أنه يستدرك بعد بضعة أسطر: «على أن هذه المعاني تختلف باختلاف شعور كل إنسان، وقد يجد فيها الشاعر مجالا واسعا ويعلق في الهامش: «كالشعر الوجداني عند الفرنساويين، المسمى بالرومانتيك (Romantique) فإن طريقة فيكتور هيجو في أشعاره الوجدانية غير طريقة لامارتين، وغير طريقة ألفريد دومسيه، وغير طريقة أندريه شنييه الخ. على ضيق هذا المجال وجفاف سريع في هذه الموضوعات التي لا تكون في الأشعار الاجتماعية. (١٤)

ولهذه الآراء قيمة كبيرة وخصوصا إذا راعينا أن أحمد ضيف كان يفتح باب النقد المنهجي لأول مرة في أدبنا الحديث، وأنه اجتهد في وضع عدد من المصطلحات المفاتيح. وإذا كان أهم مصطلحين عنده وهما «البلاغة الاجتماعية» و«البلاغة الوجدانية» لم يقدر لهما أن يعيشا من بعده فإنهما عبرا بدقة على نقلة مهمة للوعي النقدي في زمنه. فلم تعد المقارنة بين الأدب العربي والآداب الغربية منصبة على موضوعات الأدب أو أنواعه، بل تناولت الطريقة أيضا، وهي أعم من الأسلوب (فالأدب العربي القديم عرف اختلاف الأساليب، ولكنه لم يعرف أي اختلاف في الطريقة). فالطريقة وثيقة الاتصال بالمذهب، وإن أمكن أن تتعدد طرق الشعراء الوجدانيين نتيجة للاختلافات الفردية في الأفكار والأذواق. وقد ينصب تفكيرنا على «نوع» معين من الشعر حين نتكلم عن «البلاغة الوجدانية» وهو شعر العواطف، أو الشعر الغنائي، ولكننا حين نتكلم عن البلاغة الاجتماعية لا ينصرف ذهننا إلى «نوع» بعينه، وإن كنا نفكر في الشعر القصصي والشعر التمثيلي قبل غيرهما، كما نعلم أن «شعر الحكمة» داخل أيضا في «البلاغة الاجتماعية».

وإذاً فقد تمت النقلة ـ تقريبا ـ من ملاحظة الفروق في الأنواع الأدبية إلى ملاحظة الفروق في الطرق أو المذاهب، وتم الربط بين الطرق أو المذاهب وبين الميول الفردية. وفي الوقت نفسه نجد النظر في «أطوار» الأدب، أو عصوره، عند الأمم الحية، مرتبطا بالطريقة أو المذهب، لا بمجرد اختلاف الأساليب كما تعودنا أن ننظر إلى الاختلافات بين القدماء والمحدثين أو المولدين(١٥). فالطريقة أو المذهب مرتبط

باختلاف حركة الأفكار والعقول . ومن هنا كانت بلاغة الفرنسيين في القرن السابع عشر تقليدا لبلاغة اليونان والرومان ، إلى أن انتشر مذهب ديكارت الفيلسوف وظهر أثره في البلاغة . وفي القرن الثامن عشر انتشرت الفلسفة وسقطت منزلة الشعر. ثم ابتدأت البلاغة في القرن التاسع عشر بالمذهب الوجداني ثم بمذهب الطبيعيين ثم بمذهب الحقائق . (١٦)

وتشيع أحمد ضيف للأدب القصصي والتمثيلي — وهو الذي يسميه البلاغة الاجتماعية — يعد جرأة عظيمة من أستاذ في الجامعة الناشئة ، فبعد خمس سنوات سنجد محمود تيمور لايزال يشكو من أن كبار الأدباء ينظرون إلى الأدب القصصي باستعلاء(١٧) . والواقع أن وضع كل من القصص والتمثيل كان وضع «الابن الضليل» في أسرة الأدب العربي . وربما كان التمثيل أسوأ حالا . . فالتمثيل نوع من «الفرجة» ، وهذه الكلمة التي أخذها الدكتور علي الراعي من الاستعمال الدارج وأعطاها مكانة الاصطلاح النقدي ، عميقة الدلالة على ما كان يجري في الأدب العربي — لا التمثيل فحسب ـ في أوائل هذا القرن . فالذي يريد أن يعرف مفهوم «الأدب» حتى ذلك الوقت عليه أن يرجع إلى كتاب «الوسيلة الأدبية» للشيخ حسين المرصفي أو «تاريخ الأدب» للشيخ محمد دياب ـ وكلاهما كان له بعض الاطلاع على الأدب الفرنسي — ليعلم أن الاسم كان يطلق على مجموعة من العلوم اللغوية ، منها الخط والإملاء ، وحظ الشعر والنثر فيها حظ الخادم للنحو والصرف والبلاغة . لعل هذا المناخ الثقافي هو ما دعا أحمد ضيف لأن يشتق مصطلحاته من كلمة أخرى غير كلمة «أدب» . ولعل ما كانت «القصص والأسمار» تحظى به من ازدراء بين أهل «الأدب» ، وحتى الوراقين ، من ابن النديم إلى الأب لويس شيخو، هو ما جعله يطلق على الأدب والتمثيل اسم «البلاغة الاجتماعية» . في هذا المناخ الثقافي كان دخول عنصر «الفرجة» على الأدب ـ ولوتسللا ثورة حقيقية . كان هو الباب الصحيح إلى الفن . فلا فن بدون إمتاع ، أي بدون فرجة . ولعل هو السبب الذي جعل الممثل والممثلة ، ومن يشتركون معهما في عروض «الفرجة» من المطربين والموسيقيين ، يستأثرون بلقب «الفنان» دون الكاتب والشاعر وحتى «الفنان التشكيلي» الذي لابد

أن يشفع لقبه بهذه الصفة.

ولكن قلعة «الأدب» كانت محصنة بالدين والأخلاق والعرف، ولم يكن التمثيل أو القصص يستطيعان دخولها إلا في صحبة ذلك الرفيق المشكوك في أمره من الجانبين: الشعر، أو ذلك الرفيق الآخر الذي يقوم أحيانا بتحرير الرسائل لسكان القلعة: النثر المسجوع، كما يقوم الشعر بالتهنئة في الأفراح والتعزية في المآتم.

٢ - كلاسية ذات وجهين

. . . وكان معنى ذلك أن يدخل القصص والتمثيل ــ عن طريق الشعر ــ في الدور المدرسي أو الكلاسي، كما دخلت الآداب الغربية في هذا الدور حين كانت في المرحلة الأولى من تطورها. لم يطلق المدرسيون أو الكلاسيون العرب هذا الاسم على حركتهم، وكانت هذه التسمية في الحقيقة أشد إلزاما وتحديدا مما يريدون. هي تلزمهم ــ تكاد تلصق بهم تهمة ــ إذ تضع على صدورهم شارة مجلوبة من بلاد الفرنجة. وهم يخافون من هذه الفضيحة ولعلهم يأنفون أيضا أن يكونوا تابعين للغربيين في الأدب أيضا. فهم متمسكون بأن الأدب العربي لا يقل عن الآداب الغربية في شيء. وقد رأينا مترجم الإلياذة يقيم الدليل تلو الدليل على كل ما في الإلياذة فعند العرب ما يناظره. ومع أن أحمد ضيف لا يوافقه على أن هذا فهو لا يزال يقرر أن أن الأدب العربي ليس دون الآداب الغربية وإن كانت له خصائصه المميزة. وسيظل كثير من الكتاب ــ حتى يومنا هذا ــ حذرين مترددين في استخدام اصطلاحات المذاهب الغربية، من كلاسية ورومانسية وواقعية إلخ. ، وكأنهم يخافون على أنفسهم من ضياع الذاتية. وسوف تطرح ـ في أيامنا هذه ـ قضية الأشكال الأدبية ولاسيما الأشكال القصصية والمسرحية باسم البحث عن أشكال نابعة من ثقافتنا، دون إشارة ـ إلا أن تقع سهوا ــ إلى كون هذا الاتجاه مسايرا للاتجاه الغربي نحو التجريب في مختلف الاتجاهات، ومنها الاستعانة بالأنماط الشعبية التي لم تدجن بعد.

ولكن المدرسين العرب كانوا يدركون ولاشك أنهم يحاكون الكلاسيين الغربيين أو

يتعلمون منهم. وقد استمروا في إجـراء المقارنات على سبيل التأييد لمواقفهم، دون أن يقولوا إنهم «كلاسيون» أو حتى «مدرسيون». ولو قالوها لأوقعوا قارئيهم وأنفسهم في ارتباك شديد. فإذا كانت الكلاسيـة أو المدرسية تعني اتباع القديم، أو سلوك النهج الذي يؤدي إلى الاعتراف بكتاباتهم وإدراجهـا ضمن ما يتعلمه التلاميذ في المدارس ـ وهو المعنى الأكثر رواجـا عندهم ـ فماذا عسى أن يكون هذا القـديم، أو تكون هذه التقاليـد الأدبية المعترف بها في التعليم، أهي التقـاليد الشائعـة أو المشتركة في الآداب الغربية فيكونوا في الحقيقة خارجين على تقاليد الكتـابة العربية، أم هي تقاليد الكتابة العربية وهي لا تعرف هذا القصص أو هذا التمثيل الذي يحاولون إدخاله إليها.

إن الأدب العربي الحديث لم يكن أدبـا مصطنعا. لقد كان أدبـا يحاول الاستجابة لحاجـات جماهير جديـدة من القراء و«المتفـرجين» بعـد أن دخلت المطبعة إلى البـلاد وأقيمت فيها دور للتمثيل. لقد كان عليه أن يرضي أذواق هذه الجماهير الجديدة دون أن يخرج على «النظـام العام». ولأن هـذا النظام العـام لم يكن متماسكا ولا ذا طبيعـة واحدة فقـد كان في استطاعتهم أن ينـوعوا ويبدلـوا و«يتصرفوا». ومعنى ذلك أنهم لم يكونـوا يلتزمـون «فلسفة» معينـة وأن الكلاسيـة أو الرومنسيـة أو غيرهما لم تكن تعني لديهم أكثر من «أشكال» يؤدون بها القصة المقروءة أو التمثيلية المشاهدة. وإذا كانت المرحلة الأولى من رحلـة الأدب العربي الحديث (وتسميتها «بالنهضـة» ملتبسة أيضا لأنها توحي بمطـابقة النهضة الأوربيـة مع أن بينهما فروقـا كثيرة) قد أصبحت تسمى «كلاسية» عنـد عدد من مؤرخي الأدب، يستوي في ذلك أستاذ في جـامعة أكسفورد مثل الـدكتور محمـد مصطفى بـدوي وأستاذ في جـامعة الأزهـر مثل الـدكتور محمـد عبدالمنعم خفـاجي، فإن هذا شأن مـؤرخي الأدب دائما من جميع الفصائل المتقـاربة تحت جنس واحـد، ولو كـانت بينها اختـلافات مهمـة من وجهة النظـر النقديـة. فوجهة النظر النقدية تبرز الاختلافـات كما أن وجهة النظر التاريخية تبرز المشابهات، لأن القـاعدة في النقـد ملاحظـة الإبداع، والقـاعـدة في التاريخ مـلاحظة القـوانين المطردة، وإذا كـانت حركـة التطور في تـاريخ الأدب تبدأ محاكـاة ثم تتسع لـلابتكار لتنتهي إضافـة جديـدة ـ كما أشار الحكيم والعقـاد من قبله ــ فمن شأن التاريخ أن

يطلق على المرحلة الأولى اسما واحدا، وليكن كلاسية أو مدرسية أو اسما آخر يدل على طبيعتها أو على وجه من وجوهها.

ولقد كان على المدرسين العرب أن يراعوا نوعين من التقاليد الأدبية: تلك التي كانت شائعة لدى جمهورهم العربي ــ أو لدى قسم منه ـ وتلك التي عدت ـ في وقت من الأوقات ـ «قواعد» للفن الأدبي الذي يرومون إدخاله في الأدب العربي. وبما أنهم مستجدّون في هذا الفن، فسيكون «للقواعد» إغراؤها وقيمتها أيضا.

كان البدء بالترجمة يتفق مع الاتجاه التعليمي الذي سلكه رفاعة رافع الطهطاوي وتلاميذه في مدرسة الألسن. وكان اختياره لرواية Les Aventures de Télémaqne التي ألفها القس فنيلون ضمن منهاجه في تربية ولي عهد لويس الرابع عشر مناسبة لهذا البرنامج أيضا، وإن كان الغرض التهذيبي الذي بنيت عليه قد أفقدها عنصر التشويق. ويبدو أن الطهطاوي أتمها أثناء إقامته في السودان مغضوبا عليه من الخديوي، ولكنها لم تنشر إلا سنة ١٨٦٧ في بيروت. وقد اتبع الطهطاوي في ترجمتها أسلوب النثر المسجوع، وراعى ذلك في العنوان كعادة الكتاب في العصور المتأخرة، فجعله «مواقع الأفلاك في وقائع تليماك» (لاحظ الجناس أيضا). كما ترجم تلميذه محمد عثمان جلال عدداً من مسرحيات راسين وموليير إلى زجل عامي، وطبعت الأولى تحت هذا العنوان الدال: «الروايات المفيدة في علم التراجيدة» (١٣١١هـ) وقد مثلت إحدى مسرحياته المترجمة عن موليير ــ أو أعيد تمثيلها بنجاح كبير في الستينيات من القرن الحالي. وترجم كذلك رواية برناردان دي سان بيير المشهورة «بول وفرجيني» وأعطاها عنوانا مسجوعا أيضا، كما عرب أسمي بطليها مع رعاية الجناس تاما وناقصا: «القبول والمنة في حكاية قبول ووردحنة».

فهذه جميعا أعمال كلاسية، تحض على الفضيلة، أو تنقد بعض الأخلاق الاجتماعية. وترجمة التمثيليات إلى اللغة العامية أو الدارجة له سند من التراث، فضلا عن أن «الزجل» كان يعد من الفنون المستحدثة المقبولة عند المتأخرين.

وفي لبنان كان سليم البستاني ينشر في السبعينيات روايات مؤلفة أو مقتبسة في

مجلة «الجنان» التي كان يصـدرها والده بطرس البستاني، صاحب الموسـوعة المعروفة بـاسمـه. وتابعت «الجنـان» في ذلك معظم الصحف والمجـلات في مصر والشـام، ومنهـا «الهلال» التي أخـذت تنشر «روايـات تـاريخ الإسـلام»، مسلسلـة، بقلم صـاحب الهلال جـرجي زيـدان. وقـد تحرر من الأسلـوب المسجـوع، ولم يعن كثيرا باللغة، إذ كان غرضه التعليمي منصبا على التاريخ. وكان يدير الحدث الروائي على عقدة غرامية: حبيبان تفرق بينهما الأحداث أو دسائس الأعداء، إلى أن يلتقيا عندما تكون الأحـداث التاريخية التي اختارهـا المؤلف لروايته قد وصلت إلى نهايتهـا أيضا. وهكذا تجمع الـرواية بين التشويق والإفادة، أو هكـذا أراد المؤلف. وقد لاحظ بعض الـدارسين في أيـامنـا نمطيـة الشخصيـات والأحـداث، وشبهـوا «روايـات تـاريخ الإسلام»، من هـذه الناحية، بـالسير الشعبية التي كـانت وسيلة شائعـة من وسائل الترفيه آنذاك. أمـا معاصرو زيدان فلم يزعجهم ذلك لأن الفـن القصصي كان لايزال وليدا، وكـان مزج القصص بالتاريخ يمكن أن يقنع القـارىء بأن أقل قدر من الفن يكفي إذا توفـرت الفائدة العلمية. ولكن معظم النقـد الذي وجه إلى هذه الـروايات انصب على تشويه بعض الشخصيـات التاريخية بزجها في مـواقف الغرام، واختلاط العقدة القصصية المتخيلة بالأحداث التاريخية، بحيث يصعب على القارىء العادي التمييز بينهما(١٨)

ومما يلفـت النظر أن علي بـاشا مبارك، وزيـر المعارف المصري الـذي يرجـع إليه الفضل في إنشـاء مـدرسـة دار العلـوم ودار الكتب القـوميـة، التي كـانت تعـرف بالكتبخانة الخديوية، كتب أثناء توليه الوزارة روايته الوحيدة «علم الدين» (١٨٨٢) وكتب في مقـدمتها أنـه وجـد أسلوب القصص نـافعـا في تحبيب القراءة العلميـة إلى طلابها. والواقـع أن تسمية «علم الدين» رواية فيـه تجوز كبير، ففيما عدا الصفحات الأولى التي تصور قدوم «بطل» روايته من قريته إلى القاهرة، وقد استمدها علي مبارك من تجربته الشخصية، فكل «مسامرة» من المسامرات التي قسمت إليها الرواية يتناول موضـوعا علميـا، لا يميزه عن الكتـابات التعليميـة المباشرة إلا أسلـوب المحاورة، وشيء من الإلمام بالبيئة الاجتماعيـة التي تحيط بالموضوع. وقد خصصـت إحدى هذه

المسامرات للمسرح (التياترات) وعنى المؤلف بأن يبين، على لسان صديق إنجليزي، أن التمثيليات التي تقدم في هذه المسارح تخدم غرضا أخلاقيا، إلى جانب ماتهيئه من ترويح عن النفس.

كان علي مبارك مصلحا ولم يكن كاتبا، فكان قصصه كلاسيا أو «مدرسيا» بالمعنى التعليمي الصرف؛ أكثر من انتمائه إلى مدرسة (بمعنى مذهب) أدبية ما. وإذا قارنا بين رحلة «علم الدين» ورحلة «الفارياق» أدهشنا الفرق. لقد كان كلا الرجلين واعيا بما يفعل، فإذا كانت وظيفة القصص عند مبارك هي أن يكسو المعلومة بطبقة من السكر ليسهل ابتلاعها، فقد كان الغرض من القصص فنيا خالصا عند الشدياق، فهو يريد أن يقدم صاحبه بكل مافيه من رزانة أو حماقة. ومعنى ذلك أنه لا يصور مشاهد من حياة الأقوام الذين ينزل ببلادهم، بل وقع هذه المشاهد في نفس صاحبه الرحالة. وهو غير معني بالحقائق العلمية وراء هذه المشاهد، بل بدلالتها على المجتمعات المختلفة التي يزورها، فمثل هذه الدلالة ــ فقط ـ هي ما يمكن أن يبعث على الجد أو الهزل. إن الشدياق «كلاسي» كما كان سويفت أو سترن أو فيلدنج كلاسيين.

وقد يتساءل المرء عن «توجه» البارودي في إبداعه الشعري: هل هو «الذوق» المحض الذي مال به نحو احتذاء شعر الفحول الذين صنعوا مجد الشعر العربي في القرون الأربعة الأولى؟ إن «شعر الطبع» لم ينقطع تماما خلال القرن التاسع عشر، وكان من أبرز ممثليه عبدالغفار الأخرس العراقي (١٨١٠ ـ ١٨٧٣) ومحمود صفوت الساعاتي المصري (١٢٤١ ــ ١٢٩٨هـ) ولا يبعد أن يكون البارودي قد تأثر بهؤلاء. ولكننا نعلم أيضا أن البارودي قضى عدة سنوات من شبابه في تركيا، وأنه درس الفارسية وحاول النظم بها. وقد حدثنا روحي الخالدي المقدسي عن حركة معاصرة في تجديد الشعر التركي. فهل كان لهذه الحركة، أو لحركة مماثلة في بلاد الفرس، توجه «كلاسي» يعتمد على احتذاء التراث القديم؟ وهل تأثر البارودي بهذا الاتجاه، إن كان قد وجد؟ إن ما ذكره حسين المرصفي، أستاذ البارودي، عن ثقافته الأدبية خال من أي ذكر لذلك، ولم يتعرض أحد من الباحثين في العصر الحاضر لهذا الموضوع الذي

يحتاج إلى جهد كبير لكشف غوامضه.

ولكن أعظم خلفاء البارودي، أحمد شوقي، كان متأثرا، بدون أدنى شك، بالأدب الفرنسي، وقد نزع منزعا كلاسيا كما تدل المقدمة التي كتبها للطبعة الأولى من ديوانه (١٨٩٨) حيث شكا من غلبة المديح على الشعر، ودعا الشعراء إلى التأمل في الكون، وهي دعوة يمكن أن تدل على تأثره بالكلاسية الرومنسية معا. ولكنه كان أميل إلى الكلاسيين، كما يظهر من اتجاهه إلى نظم خرافات على نسق خرافات لافونتين حين كان يدرس القانون في باريس في مطلع شبابه. وهو يقول عن هذه التجربة:

وجربت خاطري في نظم الحكايات على أسلوب (لافونتين) الشهير، وفي هذه المجموعة شيء من ذلك، فكنت إذا فرغت من وضع أسطورتين أو ثلاث اجتمع بأحداث المصريين وأقرأ عليهم شيئا منها فيفهمونه لأول وهلة ويأنسون إليه ويضحكون من أكثره، وأنا أستبشر لذلك وأتمنى لو وفقني الله لأجعل لأطفال المصريين مثل ما جعل الشعراء للأطفال في البلاد المتمدنة مقطوعات قريبة المتناول يأخذون الحكمة والأدب من خلالها على قدر عقولهم(١٩)

ليست الكلاسية في مجرد أنه حاكى لافونتين، بل في أن الغرض من هذه المحاكاة وأسلوبها كانا واضحين أمامه. فهو ينظم لجمهور يريد أن يسعده، لا لممدوح يريد أن يتملقه، ويريد من وراء هذه السعادة أن يفيد جمهوره الصغير الحكمة، وسبيله إلى ذلك هو الوضوح والبساطة، لا الزخرفة والتعقيد.

هذا هو شوقي المجدد، الذي دفع بالكلاسية خطوات بعد أن أتم البارودي الخطوة الأولى بتخليص لغة الشعر من الزخرفة الفارغة، وأعاد اللحمة بينها وبين الشعور والخيال، اقتحم شوقي الشعر القصصي في هذه الصورة التي تبدو ساذجة يسيرة مع أن شعراء قليلين في مختلف الآداب العالمية استطاعوا أن يتقنوها كما أتقنها شوقي. وقبل أن يدفع ديوانه للطبع كان قد أقدم على تجربة لا تقل خطرا عن الأولى، إذ نشر رواية مستوحاة من التاريخ المصري القديم: «عذراء الهند أو تمدن

الفراعنة»(١٨٩٧)، وأتبعها بثانية «دل وتيهان أو آخر الفراعنة» (١٨٩٩)، وقد نشر كل من جرجي زيدان وإبراهيم اليازجي نقدا للرواية الأولى (التي لم يصل إلينا نصها)، ويمكن أن يعد النقدان ممثلين لبعض جوانب المفهوم الكلاسي العربي للقصص. أما جرجي زيدان فلا يتوقف عند شخصيات الرواية أو لغتها، مكتفيا بالقول إنها «غرامية تاريخية»، وكل ملاحظاته بعد ذلك منصبة على «معقولية» العقدة الغرامية، وهي أن البطلين تمكن الحب من قلبيهما «مع قصر مدة اجتماعهما وهما طفلان، مما لم نسمع بمثله»(٢٠)، ومطابقة بعض تفصيلاتها لحقائق التاريخ. وأما إبراهيم اليازجي ـ الذي سار على نهج أبيه الشيخ ناصيف اليازجي في علم اللغة، وتعلم الفرنسية، ولم يجرب كتابة القصة إلا أنه جعل في مجلة «الضياء» بابا للقصة المترجمة ـ فقد انصب اهتمامه ـ كعادته ـ على بعض المآخذ اللغوية. واعترض الناقدان على حشو الرواية بالخوارق وعجائب المخلوقات. ويؤكد لنا هذان النقدان أن «الكلاسيين العرب» الذين قبلوا الرواية مترجمة ومؤلفة نظرا لكونها نوعا محببا لعامة القراء ـ ولو أن الاعتراف بها ضمن دائرة فصاحة اللغة وصحة المعلومات التاريخية، وكان مفهومهم للصدق الفني منحصرا في «مشابهة الواقع»، والمراد بالواقع هو المألوف من سنن الحياة، أو «ما يسمع بمثله»، وهو مفهوم مطابق للكلاسية الجديدة التي سادت الأدب الفرنسي في القرن السابع عشر على الخصوص، وكان عماده التمثيل، ولم يكن يعرف الأدب الملحمي الذي يسمح بالخوارق ـ كما اعترف أرسطو ـ وقد كان ركنا مهما من الكلاسية القديمة ولا يبعد أن شوقي أراد أن يحاكيه في هذه الرواية المفقودة.

٣ ـ رومان وروماني

الأحداث السياسية لا تحدد بداية عصر أدبي أو نهاية عصر. على هذا جرى معظم مؤرخي الأدب وإن كان لبعض الحكام الذين طال عهدهم وتجاوز تأثيرهم عالم السياسة حتى صبغوا المجتمع كله بصبغتهم، مثل لويس الرابع عشر والملكة فكتوريا، ظل ممتد على الأدب أيضا. ولكن مما لا شك فيه على كل حال أن الكاتب لا يكتب والقارىء لا يقرأ في حجرة محكمة الإغلاق لا ينفذ إليها شيء من ضجيج

الشارع. وهكذا يمكننا أن نقول إن الأحداث الجارية قد تمهد لعصر جديد، دون أن تنهي - بالضرورة — عصرا سابقا، فالعصور تتداخل، مثلما تتعايش الأجيال. وقد تكلمنا في القسم السابق عن الكلاسية ــ نوع منها ـ في العالم العربي، أو مصر بالذات، خلال العقدين الأخرين من القرن التاسع عشر. أي بعد كسرة عرابي واحتلال إنجلترا لمصر، التي بقيت ـ من الجهة الرسمية ـ جزءا من الدولة العثمانية. وقد تعود الكّتاب أن يذكروا الحكم العثماني على أنه نوع من «الاستعمار». والاستعمار مفهوم غربي لا علاقة له بمفهوم «الدولة» في التاريخ الإسلامي. فقد يكون الحكم العثماني ظالما ووحشيا، وقد يكون سببا من أسباب تخلف العالم العربي، أو أهم تلك الأسباب، ولكن الذي لا شك فيه أن قسما كبيرا من المثقفين العرب ــ لا المصريين وحدهم ـ لم يكونوا ينظرون إلى الترك على أنهم مستعمرون، بل إن التفرقة الجنسية نفسها لم تكن بارزة، لأن الترك امتزجوا بأهل البلاد («شاعر النيل» كان تركي الأصل، مثل «شاعر العزيز»). ومعنى ذلك أن المناخ السياسي والاجتماعي منذ الاحتلال (١٨٨٢) إلى الاتفاق الثنائي (١٩٠٤) الذي أسفر فيه الاستعمار الغربي عن وجهه، كان مبهما غير مستقر، وكانت الآمال فيه تعدل المخاوف، وربما بدأ المصريون يتساءلون عن هويتهم، وبدأ الفرد المصري يستشعر ذاتيته، ولكن الاندفاع لم يكن محمود العواقب، واتخاذ القرارات ـ حتى ولو كانت أدبية ـ كان أصعب كثيرا من ترك الأمور تجري في أعنتها.

بعض النفوس القلقة كانت تشعر بضرورة التغيير، وتستشرف المستقبل. كان شوقي واحدا من هؤلاء، ولكن القصر طواه تحت جناحه. وربما كان عذره أن الشعب المغلوب على أمره توهم الخديوي عباس حلمي منقذا، ولكن شوقي داخل القصر أصبح ممثلا للمحافظ في كل شيء، وربما في الأدب أكثر من أي شيء آخر. وبقي زميله، الذي استأنس به حين كتب مقدمة «الشوقيات» الأولى، شاعر القطرين خليل مطران، سائرا على نهج التجديد الحذر. اشتمل الجزء الأول من ديوانه (١٩٠٨) على قصيدة قصصية «فتاة الجبل الأسود»، لا نعرف الآن تاريخ نظمها على وجه التحديد، وقد سلك فيها مسلك الشعراء الرومانسيين في نظم

الحكـايات الشعبيـة، ولكنه التـزم وزنا ملحميـا وهـو «المتقارب»، الـذي صاغ فيـه الفردوسي ملحمته «الشاهنامة». كما التـزم لغة أدبية بعيدة عن التراكيب والإيقاعات الشعبية (وربما كان حـافظ إبراهيم أجرأ من هذه الناحية). وفي الجزء نفسـه مجموعة من القصائد والمقطوعات جعل عنوانها «حكـاية عاشقين»، وأرّخها من سنة ١٨٩٧ إلى سنة ١٩٠٣ ويبـدو أنها كانت تحكي قصة حب انتهت نهايـة غير سعيدة، ولكن مطران لم يعكف عليها كعمـل كامل، بل جمعها من عدد من المقطـوعات والقصائد حـاول أن يخفي صبغتهـا الذاتيـة، وزعم أنـه استخدم ضمير المتكلـم لكيلا يُعـرف بطلاها الحقيقيان! وهذا يذكرنا بكلمة لأحمد ضيف عن طابع الشعر العربي القديم: أنـه «وجـداني فطـــري في أصلـه ومأخـذه، اجتماعي في صـــورتـه وشكلـه»(٢١). واستخدام ضمير المتكلم أو ضمير الغائب هنا غير ذي دلالـة، بل ربما كانت دلالته عكسية كما في العمل المشار إليه. وهكذا خرجت التجربة العاطفية العميقة في صورة كلاسية فاترة.

ولكن المناخ العـام ـ على مـا يبدو ـــ كان يستكثـر حتى هذه الـدرجة من التغيير الذاتي الصــادق. فمطران في مقـدمة ديوانـه يرد على نقاده الـذين وصفوا شعـره بأنه «عصري» ـ يعيبونه بذلك ـ متحديـا: «نعم هذا شعر عصري وفخره أنه عصري، وله سابق الشعر مزيـة زمانه على سالف الدهر». وربما كان التحـدي كله في هذه الجملة الأخيرة المسجوعـة، فالفرق بين المجـددين والمحافظين دائما هو أن هـؤلاء يتمسحون بالماضي، وأولئك يفرحون بالحاضر ويبشرون بالمستقبل.

كانت محاولات التجـديد في الشعر مشدودة إلى الماضي، لأن الشاعـر حين يأخذ في النظم يقع في أسر لغة الشعر التقليدية، التي كانت أكثر من مجرد صياغة للكلمات إذ كانت تعني، على حـد تعبير أحمد ضيف الذي يصعب أن نجد خيرا منـه وإن كنا نشعر بقصــوره، اجتماعية الصــورة والشكل، والغريب أن مطـران ظل مترددا في أمر الشعر القصصي، ربما إلى آخر حياته. فهـاهو ذا في الجامعة الأمريكية في بيروت، في صيف ١٩٢٤، ينشـد قصيدتـه «نيرون»، التي بلغت مئـات الأبيات في وزن واحـد وقافيـة واحدة، ممهدا لها بقولـه: «وقد أردت بمجهود ختامي (التأكيـد من عندي)

أبذلـه أن أتبين إلى أي حد تتمادى قدرة الناظـم في قصيدة مطولة ذات عـروض واحد يلتزم لها رويـا واحدا، حتى إذا بلغت ذلك الحد بتجربتي تبينت عنـدئذ لاخواني من الناطقين بالضـاد ضرورة نهج منهج آخر لمجاراة الأمم الغربيـة فيما انتهى إليه وضعها شعرا وبيانا»(٢٢). والغريب أنه يمثل لما انتهت إليـه الأمم الغربية في شعرها وبيانها «بهومير ودانتي وملتون»، وأقـدمهم سابق على امرىء القيس في الزمن بقـرون عدة، وفي عمر الشعـر بأكثر من ذلك، وأحـدثهم من أبناء القرن السـابع عشر. ولكن من التناقضات التي لم يكن يلتفت إليها مطران ومعاصروه، على مايبدو، أنهم كانوا يرون كل مـا لدى الغـربيين «حـديثا» مهما يكن زمنـه، لأنـه كان «جـديـدا» على الثقافـة العربية.

ونعجب أيضا لأن مطران لم يقتنع بما صنعه سليمان البستاني قبل عشرين سنة، إذ تنقل بين الأوزان والقوافي في تـرجمته لـلإلياذة، ولم يلتفت إلى مـا صنعه العقـاد - قبل عدة سنوات - في «ترجمة شيطان» من صياغتهـا على طريقة المقاطـع. ويبدو مطران نفسه أكثر تحررا حين ترجم «عطيل» شكسبير نثرا (١٩١٥)، وتوخى فيها «الأسلوب الـوسط، وهو الـذي تكـون بمقتضاه الألفـاظ كلهـا فصيحة لكن سهلـة، وتفكك الجمل تفكيكا يقرب مدلولاتها من الأفهام بمحـاكاته لفنون المحادثات المستجدة من غير أن يفوتنا الالتفـات في ذلك التفكيك إلى أشتات ما صنع أدباء العـربية من مثله لدواعي حال مخصوصة وإن لم يألفه جمهور الكتاب الاحتفاليين»(٢٣).

ولعل خليل مطران، ومعه إبراهيم رمزي صاحب «أبطال المنصورة»، التي مثلت في العام نفسه قد نجحا في إرساء تقليـد لم يخرج عليه إلا القليلون بعد ذلك، وهو أن يكـون الحوار في التمثيليات المترجمة، ومثلهـا التمثيليـات التـاريخية، بلغـة فصيحـة تلتقط إيقاعات لغة الحديث الطبيعي بقدر مـا تسمح مهارة الكاتب. ولكن القضية لم تكن محسومة قبل ذلك، كما يتضح من مناقشة مطران العالية النبرة حول استخدام العامية. ولا تعجب. فقد دعا سلفه محمد عثمان جلال إلى رأي مخالف، اعتمده فيما تـرجم من المسرحيـات الكلاسيـة الفـرنسية. وعلى كل حـال فقـد كـان كلا الـرأيين يستهدي بما صنعه الكلاسيون الأوربيون، فهؤلاء كتبوا للمسرح باللغات القومية التي

تشعبت عن اللاتينية، ولكن بعد أن رفع أسلافهم تلك اللغات إلى مستوى الفصاحة، فكانت لغة كورني أو راسين أو موليير فرنسية منقاة مصفاة.

على أن المشكلة الأساسية المشتركة بين لغة القص ولغة التمثيل، لم تكن في «محاكاة» لغة الحديث (فمادامت القضية قضية «محاكاة» ـ كما عبر مطران، ـ فليس من المحتم أن تتبع اللغة المحاكية اللغة المحكية في مفرداتها وقواعدها، إذا استطاعت أن تحدث الأثر المقصود بالكلام) بل كانت المشكلة هي ضعف القدرة على الاختراع والتصوير، أيا كانت اللغة المستعملة. وقد عالج مطران هذه المشكلة في وقت مبكر، فكتب سنة ١٩٠٠ مقالا في «المجلة المصرية» التي كان يصدرها، افتتح بها باب الانتقاد، وأورد فيها خبرا رواه الأصمعي عن زواج الحارث الملك الكندي من الخنساء عندما سمع بجمالها (وهي غير الخنساء الشاعرة). وقد أبدى استحسانه لنسج القصة من جهة أن المرأة الخاطبة تحدثت إلى الملك بما يتوقع من مثلها، وكذلك كان حديث الأم لابنتها والبنت لأمها. غير أنه ساق ملاحظة: «وهذه كانت طريقة العرب في أقاصيصهم وحكاياتهم، يتوخون فيها منتهى الإيجاز ويبادرون الذهن بكل ما يتشوق إلى معرفته، حتى تكاد العبارة تزحم الأخرى بمنكبها في سرعة جريها، وحتى لا يفسح مجال العرض بوصف إذا بلغ مبلغ الجوهر من الشأن. وهي طريقة قديمة مخالفة بتاتا لما اصطلح عليه الفرنجة». ويشرح «ما اصطلح عليه الفرنجة» بقوله: «فلو كتب أحدهم هذه القصة لافتتحها بذكر حال من أحوال الحارث تدل على أنه كان ذا رغبة في التزوج من فتاة ذات حسن وأدب، وربما أسهب فوصف مجلسا يسمع فيه الحارث ذكر الخنساء بما يشعر معه بالميل إليها، ثم أطنب في دخول العجوز على أم الخنساء ووضع على لسانها حديثا يصح أن تتحدث به كل منهما في مثل هذا المقام، وأسند إلى الفتاة في مخاطبة أم عصام (العجوز) أقوالا تدل على مكانتها، من الذكاء إلى ما يماثل ذلك من الإمعان في الأخبار والتدقيق في التفصيل حتى تكاد الحادثة تتمثل للقارىء كأنها بمرأى منه ومسمع». ويخلص مطران إلى أن «جوهر الحكاية عندنا إبلاغها إلى ذهن السامع بأوجز عبارة وأقرب إشارة، وجوهرها عندهم أن يتأنقوا في حكاية كل حال من الأحوال التي يجمل ذكرها بحيث يخرج من

مجموعها هيكل يرسم، وأشخاص تتحرك وتتكلم. ومن هذا الفرق نشأ تقدمهم في إنشاء القصص التي تعرف بالرومان، وتخلفنا عنهم بعيدا في هذا الميدان»(٢٤) (التأكيد من عندي).

يظهر من هذه المقارنة أن الاختلاف في أسلوب القص راجع، في نظر مطران، إلى درجة التطور أو الإتقان في الفن. ولابد أن نلاحظ هنا استعماله لكلمة «رومان» التي تعني في الاصطلاح المعاصر الرواية الطويلة، وإن كانت قد أطلقت من قبل على الروايات الخيالية التي شاعت في العصور الوسطى، مثل «رومان دي رولان» التي تقص أخبار أحد أبطال شارلمان، غير ملتزمة بتصوير الواقع، شأنها في ذلك شأن السير الشعبية عندنا. وقد اشتق الفرنسيون الوصف «رومانتيك» من هذا المعنى القديم. ولكن المعربين لم يهتموا بهذا الفرق، إذا إن المصطلح النقدي كان في دور النشأة، ومن ثم وجدنا «المقدس» يعرب «رومانتيك» إلى «روماني». ومن شأن هذا أن يربط الكتاب والقراء بين جنس الرواية الطويلة والمذهب الرومنسي، وأن يهتموا في الرواية بقوة التصور والاختراع والانطلاق في التعبير عن الوجدان، وهو ما أصبح مفهوما من الوصف «رومانتيك». على أن لمطران ملاحظات قيمة أخرى تتعلق بلغة القص، أعم من كونه «رومنسيا» أو «كلاسيا»، فهو يقول في تقديم رواية مترجمة:

ومن المعلوم أن اللغات الأجنبية بما طبعت عليه من التزام الوصف الحق ومن التباعد عن الخيال إلا بقدر ما يستطاع معه تجسيم المعنى الخفي في شكل مألوف ومن تصوير حركات النفس في كل حال من أحوالها أطوع بكثير من لغتنا لأغراض الكاتب فيها، وأتم تأدية للانفعالات الوجدانية والأفكار، بحيث إذا أراد أديب منا أن يحتذي على مثالها في ذلك جلّ ما يعانيه وبعدت عليه الشقة فلم يتسن له إدراك أمنيته إلا إذا كان مجيدا عارفا بأسرار اللغة مغلول رأس القلم رياضة ومراسا»(٢٥)

فهذه الملاحظات تنصب على الوضوح والتحديد في الوصف، كما تنصب على الصدق في التعبير عن الانفعالات والأفكار، وكلاهما لا يتيسر لمعظم الكتاب العرب، وفي ذلك إشارة إلى شيوع الوصف المبهم والإطناب غير المفيد، وما كان

يعمد إليـه معظم المترجمين من الحذف والزيـادة والفرار من التخصيص إلى التعميم. ومطران يرى المخـرج من هذه العيوب في الفقه بأسرار العـربية، ولا شك أن المترجمين من أحـوج الناس إلى ذلك، ولكن مـؤلفي الروايـات محتاجـون أيضا إلى لغة تـوظف الخيال لتجسيم المعاني فلا تثقـل العبارة بالزينة الفارغة (وهـذا هو ـ في أغلب الظن ـ الخيال الذي يستحسن مطران الابتعاد عنه)، وتصور حركات النفس في كل حال من أحـوالها، وهـذا ما ينبغـي أن يكون ذهن الكـاتب مهيأ لـه مهما يكن حظـه من فقـه العربية. هذه الصفات الذهنية هي ما عنى فرح أنطون بإبرازه في مقال عنوانه «إنشاء الروايات العـربية» وقد أجملها في خمس: قوة الاختراع، وقوة الحركـة، ووحدة السياق مع تنوع الموضوع، وقوة البسيكولوجيا والسوسيولوجيا، وعاطفة الجمال. (٢٦)

وهذه الصفات الخمس نـابعة كلها من وجدان الكاتب وخبرتـه المباشرة بالنفس الإنسانية والمجتمع البشري، أي أنها تؤلف في مجموعهـا خصائص الكتابة الرومنسية في جنس الرواية، ومدارها على فهم الحياة والتعبير عنها تعبيرا جميلا حيا. وقد أضاف إليها أنطون دراسة الفن الروائي في نماذجه العليا وما كتبه كبار النقاد عنه، وهذا شرط لابـد منـه، ولكنـه لا يتضمن الاحتـذاء أو التقليـد، كما أن الفـائدة التعليميـة أو الأخلاقية لم تعد غرضا يقصد إليه الكاتب الروائي، وقد حل محلها «ترقية المجتمع»، وهو غرض أهم، وأكثر ارتباطا بمعتقدات الكاتب ووجهة نظره.

فكما كانت الكـلاسية تعبيرا أدبيا عن مناخ الانكماش والسكون خـلال العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر، كانت الرومنسية انعكاسا لحالة التوثب والقلق التي ميزت العقـد الأول من القرن العشرين، ويمكن أن يقال إنها كـانت إعلانا لـدخول العـالم العربي، فكـرا وشعـورا، في العصر الحديث. في سنة واحـدة (١٩٠٨) أعلن الدستـور العثماني وأعلن مصطفى كامل تأسيس الحزب الوطني. وكـان كلا الحدثين نتيجة لنشـاط عدد من الجمعيات السيـاسية في المنطقة كلهـا، بل بين بعض العرب المقيمين خـارجها أيضـا. ويـذكـر أن جبران خليل جبران حاول في شبـابـه تأسيس إحـدى هذه الجمعيـات السيـاسيـة في المهجر، قبل أن يقتنع بأن رسـالتـه هي تغيير مواطنيـه بواسطة الأدب والفن. وقـد تكلم «المقدسي» في كتابـه «تاريخ علم الأدب

عند الإفرنج والعرب وفكتـور هوكو» ـ وكان المقدسي، محمـد روحي الخالدي، موظفا دبلومـاسيا في حكومـة الآستانـة ـ تكلم في مواطن عـدة من هذا الكتـاب عن الحرية باعتبارهـا المناخ الطبيعي الذي يتقدم فيه الفكر والأدب، وهـاجم الحكام المستبدين الذين يعرقلون تطور المجتمعات. أما الكواكبي وكتابه «طبائع الاستبداد» (١٩٠٠؟) فليسا في حاجة إلى تنويه.

كانت الأمة العربية قد عادت تتململ باحثة عن ذاتها، ساعية إلى حقها في الحياة الكريمة. وهذا التحرك الجماعي الـذي بدأ قبل مجيء الحملة الفرنسية(٢٧)، أصبح له الآن تعبير فـردي واضح، تجسد في أدب رومنسي. ولم يكن للرومنسية طـابع واحد في العالم العربي، بل اشتملت على اتجاهات متعارضـة أحيانا، وليس هذا بمستغرب من تاريخ الرومنسية ـ ولا أي مذهب آخر ـ في الآداب العالمية.

لقد كتب العقـاد في تقديمه لكتـاب «الغربـال» جملة كثر الاستشهـاد بها في هذا السياق: «وأكاد أقول إنـه لو لم يكتب قلم النعيمي هذه الآراء التي تتمثل للقارىء في هذه الصفحات لـوجب أن أكتبها أنا»(٢٨). ولكن العقاد أخـذ على المهجرين ـ في هذه المقـدمة ذاتها ـ قلة احتفـالهم بقواعـد اللغة. ويهتـم مؤرخـو الأدب بتاريخين: ١٩٢١ تـاريخ طبع «الديـوان» و١٩٢٢ تاريخ طبع «الغـربال». وربما تـوهـم بعض القـراء أن هـذين التـاريخين يمثـلان «إعـلان حـرب» (على جهتين!) ضـد المذهب القـديم. ولكنها ليست إلا مـوافقة تـاريخية، إذ يمكن أن يعـد كتاب المازني «شعـر حـافظ» (١٩١٥) بدايـة المعارك. والعقـاد والمازني يقولان في تقـديمهما «للديـوان»: «وقد سمع النـاس كثيرا عن هذا المذهب في بضع السنـوات الأخيرة ورأوا بعض آثاره وتهيأت الأذهان الفتية المتهذبة لفهمه والتسليم بالعيوب التي تؤخذ على شعراء الجيل الماضي ومن سبقهم من المقلدين. فنحن بهذا الكتـاب... وبما يليه من الكتب نتم عملا مبدؤا، ونرجو أن نكون فيه موفقين إلى الإفادة، مسددين إلى الغاية»(٢٩).

ومن الموافقات التاريخية أيضا ـ وإن اختلفت الجهة ـ أن معظم الآثار النقدية التي خلفتها الحركـة الجديدة كـانت تتناول الشعـر، بل الشعر الغنـائي بالـذات، مع أن

الشعور بـالحاجة إلى تجديـد اللغة الفنيـة لم يقو إلا حين تعـرض الكتّاب العـرب لفن القصص ترجمة وتأليفـا، كما رأيت فيها نقلناه عن مطران، ومع أن أحمد ضيف ــ وقد ظهر كتابـه «مقدمة لدراسة بـلاغة العرب» في مطلع السنة التي ظهر فيهـا الديوان ـ أكد مـرة بعد مـرة أن «البلاغـة الاجتماعية»، بلاغـة القصص والتمثيل، تتسع لما لا تتسع له «البلاغة الوجدانيـة» من اختلاف الأفكار والأذواق. والسبب هو أن الشعر كان ـ حتى ذلك الحين ـ يحتل مكان الصدارة في فنون الأدب، ولم يكن كبار الناثرين قد أقامـوا مجدهم بعد، وكان فنهم النثري ـ المقالـة ـ فنا ثانويـا، يلحق مرة بالبحث الأدبي، ومرة بالتـاريخ. على أن معركة «المدرسة الحديثـة» لم تكن منصبة على الشعر بما هو قسم من أقسام الأدب، بل على «الشعرية» بما هي صفة في الفن اللغوي، وبما هي تعبير عن موقف الشـاعر من الوجـود. وقد أشار نعيمة إلى وحـدة المنبع في فنون الأدب المختلفة، بـل في الفنون كلهـا ـ وهي إحـدى الأفكار الجوهـرية لـدى النقاد الرومنسيين ـ حين قال: «فما أبواب الأدب سوى أسـاليب يتخذها الأديب للإفصاح عن أفكـاره وعواطفـه، كما يتخذ الموسيقي هـذه الآلة أو تلك لنشر مـاهو كـامن في روحه»(٣٠)

ولكن جماعـة «الديوان» تخالـف المهجريين ــ أو معظمهم ـ في قضيـة الوزن، أو علاقة «الشعـر» بالشعرية. وإذا كان العقاد قـد أظهر نزعة محافظة في أمـر القواعد، وأشار في إحدى مقدماته(٣١) إلى احتمال اختراع أوزان جديدة، فإن حقيقة «الوزن» لاتـزال عندهـم شرطا في الشعـر، ومعنى ذلك أنهم لم يقبلـوا «الشعـر المنثور» الـذي أدخله في أدبنـا الحديث ـ على الأرجـح ـ أمين الـريحاني، وبرع فيه جبران (مـع أن له شعـرا منظومـا)، وغلب على كتابـات مي، وتبناه أديب وشـاعر مصري محافظ وهـو مصطفى صادق الرافعي. يقول المازني في رسالته «الشعر: غاياتة ووسائطه»:

وإذ قد عرفت ما تقدم فهـذه مسألة ركب الناس فيها جهل عظيم ودخل عليهم منها خطأ فاحش وهي هل يمكن أن يكون النثر شعـرا؟ فقد ترى أكثر الناس في هذا البلـد المنحوس على أن الـوزن ليس ضروريا في الشعـر، وأن من الكلام مـاهو شعـر وليس مـوزونا. حتى لقـد دفعت السخافة والحمـق بعضهم إلى معالجة هـذا الباب

الجديد من الشعر وهم يحسبون أنهم جاءوا بشيء حسن وابتكروا فنا جديدا . . . وقد فاته هو وأضرابه أن النثر قد يكون شعريا ـ أي شبيها بالنثر في تأثيره ـ ولكنه ليس بشعر، وأنه قد تغلب عليه الروح الخيالية ولكن يعوزه الجسم الموسيقي، وأنه كما لا تصوير من غير ألوان، لا شعر إلا بالوزن»(٣٢)

ونعيمة يشارك المازني في هذا الرأي وإن أبدى قليلا من التسامح. فهو يقرر أن «الوزن ضروري أما القافية فليست من ضروريات الشعر لاسيما إذا كانت كالقافية العربية بروى واحد يلزمها في كل القصيدة. عندنا اليوم جمهور من الشعراء يكرزون (بالشعر المطلق) ولكن سواء وافقنا والت هويتمان وأتباعه أم لا فلا مناص لنا من الاعتراف بأن القافية العربية السائدة إلى اليوم ليست سوى قيد من حديد نربط به قرائح شعرائنا. . وقد حان تحطيمه من زمان». (٣٣)

فهو مقتنع بصلاحية ماسمي «الشعر الأبيض» (ترجمة للاصطلاح الإنجليزي) أي الشعر الموزون غير المقفى. ولكن الطريف أنه لم ينظم عليه قط، بينما جربه عبدالرحمن شكري، أول الجماعة التي أطلق عليها اسم «جماعة الديوان»، مع أنه اختلف مع زميليه قبل أن يصدرا «الديوان». أما الشعر غير الموزون، (الشعر المنثور حسب التسمية التي شاعت في ذلك الوقت، وهو الذي يسميه نعيمة الشعر المطلق) فيرفضه نعيمة ولكنه لا يشدد النكير على أنصاره. وربما كان الاختلاف بين الكاتبين في العبارة عن رأييهما أظهر من الخلاف في الرأي نفسه. فقد دخل المازني في جُبة عبدالقاهر الجرجاني، بينما انطلق نعيمة على سجيته. وسوف يتحرر المازني من هذا الأسلوب، بل سيصبح رائدا لمزج الأسلوب العربي الفصيح بنكهة العامية، ولكننا سنظل نسمع فيه رنين الجرجاني والجاحظ وأبي الفرج.

لعل الثالوث كان حريصا على أن يثبت للمحافظين، وشوكتهم قوية في مصر، أنهم ضليعون في العربية، لئلا يسلكهم المنفلوطي وأمثاله في عداد المترجمين الذين تظهر على أقلامهم آثار العجمة. أما نعيمة فقد كان في المهجر بعيدا عن هذا التأثير، بل كان عميد المهجريين جبران، وهذا ما يقوله نعيمة عن جبران: «لم يتقيد جبران

بالقـوانين والسنن التي أذعن لها شعراؤنـا وكتابنـا منذ أجيـال لأنه وجـد نفسه أوسع منها. وعندما شعر بحاجته إلى البيان عما في نفسه الهائجة أبى أن يلجأ إلى الأساليب البيانية المطروقة فأعرض عنها ثم ثار عليها». (٣٤)

وربما كان اختلاف الفئتين حـول الغموض والوضوح أهم من قضيـة القواعد أو الوزن أو فصاحة العبارة. كتب العقاد في تقديمه للجزء الثاني من ديوان شكري:

«قد يعسر على بعـض القراء فهم شيء من شعـر شكري، فهؤلاء هم الـذين يريـد أكثرهم من الشـاعر أن يخلق فيهم العـاطفة التي بها يفهمـونه. وليس ذلك ممـا يطلب منه. ولـو حاولـه لأفسـد شعره بـالتعمل والزيـادة.. ومن النفـوس مـن لا يصلح لتـوقيع جميع أدوار الشعـر عليـه كما لا تــوقع أدوار (الأوركستر) على القيثار أو المزهر. (٣٥)

وهذا أدنى إلى أن يكون اعتذارا للقراء عن الشاعر، أو للشاعر عن القراء، فأنغام الأوركستر فيهـا جمال، وأنغام القيثـار أو المزهر فيهـا جمال أيضا، وإن كـانت الأولى أفخم وأغنى، ففي هـذه المقارنـة معنى من الاستعـلاء على قراء الشعـر، يساوق مـا صرح به العقاد في هذه المقدمـة نفسها من تفضيل «الأسلوب الآريّ» على «الأسلوب السـامي»، وهو معنى ألحّ عليـه أبـوالقاسم الشـابي ــ بعد نحـو عشرين سنة ــ في محاضرته «الخيـال عند العرب»، وهي العمل النظـري الوحيـد الذي نعرفـه له. وكل ذلك لا مـدخل لـه في قضية الـوضـوح والغمـوض، وهي قضيـة تتجاوز الشـاعـر وطبيعته وتنصـب على الشعر ذاتـه. وقد عـاب المازني الغموض «لأن الكـلام مجعول للإبـانة عن الأغـراض التي في النفوس... وإنما الألفـاظ أوعية للمعـاني فأحسنها أشفّها وأشرقها دلالة على مافيها». (٣٦)

والفرق بعيـد بين هذا الوصف للعلاقـة بين الألفاظ والمعاني وبين ما كتبـه نعيمة عن أسلوب جبران:

«إنه ليصعب عليّ أن أعزو هذه المبهمات في كتابات شاعرنا، وهي كثيرة، إلى رغبة منه في مسح كل مـا ينطق به بمسحة الهيئة التي تـرافق كل ماهو مبهم

ومستتر. غير أني أقر بقصوري عن فهمها. ولا إخال شاعرنا نفسه قادرا على تفسير كثير منها. ولعل ذلك ناتج عن أن روحه تنتقل في حالة الإلهام إلى عالم غير عالمنا فتعود منه برسوم وأشباح كثيرة تحاول وصفها لسكان الأرض بلغة الأرض فتظهر مبهمة مشوشة. فيبقى الشاعر مجذوبا بها، طامحا إلى كشف أسرارها وإظهار معانيها. وفي جده وراء البعيد المحتجب تلازمه وحدة قاسية ووحشة مروعة»(٣٧)

وقد ظهرت بعد جبران ثلة من الشعراء اللبنانيين مالوا نحو الرمزية متأثرين بأسلوبه، إلى جانب تأثرهم بالرمزيين الفرنسيين، لنَقُل إن جبران مهد لهم بتلك «المبهمات» التي أشار إليها نعيمة. أما في مصر فقد كان الجيل الثاني من الرومنسيين، جيل أبوللو، أقرب من جماعة الديوان ذاتها إلى الطابع الكلاسي، ومع أن شعرهم ظل «ذاتيا» فقد غلب عليه فتور في العاطفة إذا قارناه بشعر جماعة الديوان حتى أوائل العشرينيات. وأحيانا تكون العاطفة مصطنعة. أما جماعة الديوان فقد انصرفوا عن قول الشعر، ومن ثم عن التنظير له، إلا ما كان من العقاد، فقد ظل يكتب شعرا دون مستوى شعره الأول، واقتصرت معاركه النظرية على مقاومة الشعر الجديد، شعر التفعيلة.

إننا لا نؤرخ للشعر ولا للنثر، ولكننا نحاول أن نفسر ولادة المذاهب الأدبية وتطورها في مجهود واع مشترك بين الإبداع والنقد، يحاول الاستجابة للظروف المتغيرة في المجتمعات العربية، ناظرا إلى الآداب الغربية الحديثة والمعاصرة. وفي هذا السياق نلاحظ أن عقدي الثلاثينيات والأربعينيات لم يشهدا تقدما يذكر في نظرية الأدب، إلا ما كان من نقاش حول الرمزية بين شعراء لبنان، لم يلبث أن اتسع نطاقه وأصبح نقاشا حول الحداثة، فالرمزية في لبنان مثلت انسلاخا عن الرومانسية وتمهيدا للحداثة.

وكل ما ذكرناه من اختلاف بين طوائف الرومانسيين في العالم العربي كان اختلافا « في التطبيق لا في الجوهر» كما وصفه العقاد(٣٨). إلا أن اختلاف شعراء الثلاثينيات عن الجيل السابق لهم كان ينبيء بتغير أعمق. ودون أن نبالغ في تقدير

أثر المنـاخ السياسي الاجتماعي في الاتجاهات الأدبيـة نلاحظ ـ مـرة أخرى ـ نـوعا من الهمود في النشاط الوطني امتد من الثلاثينيات حتي نهاية الحرب العالمية الثانية، وتميز بالعجز عن اتخاذ أي قرار أو تحديد أي موقف. وقد حدث هذا التغير تدريجيا وبدون وعي (مثلما همدت ثـورة ١٩ تـدريجيـا وبـدون وعي). ويـدل على ذلك أن ظـاهـرة «مقدمـات الدواوين» التي كـانت ملمحا بـارزا منذ أوائل القـرن حتى العشرينيات كادت تختفي في الثـلاثينيات، لتعود إلى الظهـور مرة أخرى في أواخـر الأربعينيات. ولكن ــ على المستوى النظـري ـ كـان الفكر الـرومنسي قد نجح في تقـرير عـدد من المباديء ميـزت الإبداع، لا في الشعـر وحده بل في القصص والتمثيل أيضـا، طوال فترة ما بين الحربين عما عرف قبلها، ويمكننا أن نجمل هذه المباديء في ثلاثة:

١ ـ إن العاطفة هي جوهر الشعر، وأنبل ما في الإنسان.

٢ ـ إن الخيال هو سبيل العاطفة لإدراك حقيقة أسمى من حقائق العلم.

٣ ـ إن الشعـر الـصحيح لا يكــذب، وإذا بدا مخالفـا للواقع فذلـك لأنه يهتم بالباطن لا بالظاهر.

١ ـ وقد أفاض المازني في شرح المبدأ الأول في رسالة «الشعر غاياته ووسائطه» وهو ينطلق من «دفاع عن الشعر» (كما فعل شلي) فيرد على من زعمـوا أن الشعر «أضغاث أحلام» قائلا: «أليست الحيـاة نفسها حلما تنسج خيوطه الآمـال والأوجال، وتسرجه الظنـون والآمـال؟ . . . أليس الحب والبغض والخوف والـرجـاء واليأس والاحتقـار والغيرة والندم والإعجـاب والرحمة مـادة الحياة؟ فـأي غرابـة في أن تكون مـادة الشعر أيضـا؟»(٣٩)

العاطفة مادة الحياة، هكذا يراها الـرومنسيون. ولكن ما «الحياة» في نظر الشاعر الرومانسي؟ « الشـاعر هو الذي لا يعيش مثل أكثر النـاس، مقبورا في الأحوال التي تحوطـه. . ولكنه الـذي يحلق فوق ذلك اليـوم الـذي يعيش فيه، ثم ينظـر في أعماق الزمن آخـذا بأطراف ما مضى ومـا يستقبل» (٤٠). هو بين الناس غـريـب، بل هو غريب حتى عن نفسه، ولكن وجـوده هو الوجود الحقيقي لأن «القصـد من الوجود

هو الطموح إلى ما وراء الوجود»(٤١)، فإن توخينا القصد فهو الأرهف حسا. . «ولا غنى لجسم الأمة عن هذه الأعصاب المفرطة في الإحساس، لتزعج الأمة إلى أخذ الحيطة بينما تجمد الأعصاب الصلبة في صميم البلادة والأنانية»(٤٢).

لذلك كانت عواطف الشاعر الرومنسي عواطف، تختلط فيها اللذة بالألم، وحب الحياة بالسخط على الأحياء، ولكن الشاعر العبقري (وهو دائما العبقري!) يصنع الجمال حتى من القبح، لأنه «إنما يستملي من صور الملاحة التي في نفسه.»(٤٣)

يقول العقاد عن غزل المازني: «وليس الحب فبها حبا تضرمه عين المحبوب كما تضرمه نفس المحب. وهي عاطفة تحيا بغذاء من حرارتها، ومثل هذه العاطفة يحلو لها ترديد نفسها، وتقليب وجوه ماضيها وحاضرها.»(٤٤) ويقول شكري: «والحب أعلق العواطف بالنفس. ومنه تنشأ عواطف كثيرة . . ومن أجل ذلك كان للغزل منزلة كبيرة في الشعر، من حيث هو جماع العواطف. ومظهر دروسها . . ومن حيث إن حب الجمال حب للحياة، ترى فيه آراء الشاعر، وكل مايعتوره في الحياة من الخواطر، ويصيبه من التجارب»(٤٥).

يجب ألا ننسى أن هذه الطبقة من الرومنسيين كانوا فيما يعالجونه من الغزل يطرقون بابا هجر من قديم. فبعد شعراء الغزل الأمويين لم يوجد إلا شعر قليل جدا يعبر عن عاطفة حقيقية، إذ كان الغزل في العادة نسيبا تفتتح به القصائد، وتشتق معانيه من قصائد سابقة. وهذا القول ينطبق على شوقي أيضا، فليس في غزله إلا أبيات قليلة تعبر عن عاطفة حقيقية، وإلا ما نظمه في «مجنون ليلى» على لسان قيس (وهذه من المفارقات العجيبة). وكان الحب في المحاولات الروائية في صدر النهضة شبيهها بالمقدمات الغزلية في القصائد التقليدية، اذا كان مثل هذه المقدمات، قالبا متكررا مجتلبا بغرض التشويق. ويزيد من صعوبة الأمر أن الدواعي الحقيقية لهذه العاطفة لم تكن موجودة لدى الرومنسيين الأوائل. فكان الحب مشتعلا كما أشار العقاد بوقود ذاتي من نفس الشاعر. ومن هنا كان أشبه بنواة تتحلق حولها عواطف الشاعر، ولكنها نواة فارغة، وليس معنى ذلك أن شعراء هذه المدرسة لم يكن لهم سبيل إلى

اتصال فعلي بامرأة ولكنه ـ غالبا ـ اتصال لا يتولد عن حب حقيقي، أو اتصال يختلط فيه الحب بمشاعر اليأس والإحباط. ومن هنا هذه الفلسفة في الشعر الغزلي. وحتى عند جبران، الذي كانت له عدة علاقات حميمة بنساء داخل وطنه وخارج وطنه، تتحدد عاطفة الحب بسخطه على الشرائع الظالمة فتصبح في جانب منها ثورة اجتماعية وفي جانب آخر معبرا إلى التصوف. وسنجد عند هؤلاء الشعراء أنفسهم فيما بعد صورا مختلفة للحب، في شعر أو قصص، ولكننا لا نؤرخ لأدبهم، كما سبق أن أشرنا، بل نحاول أن نتبين معالم المذهب الأدبي الذي شكلوه.

كان غزلهم في هذه الحقبة مثاليا، ولكنه لم يكن شبيها بغزل العذريين، إذ إن أولئك العذريين ولوا ظهورهم للحياة وكأنهم لا يشعرون بوجودهم إلا في الحب. أما هؤلاء الرومانسيون فقد جعلوا الحب بؤرة لمشكلة وجودهم. وكان من الممكن أن تؤدى هذه العاطفة في شعر رومنسي، ولكن القصص حين حاول أن يعبر عن عاطفة مشابهة وجد نفسه يتأمل هذه العاطفة من الخارج، ويعزلها، إلى حد ما، عن المشكلات العاطفية الأخرى، بحيث يتضح أمرها كعلاقة يصطنعها البطل الرومنسي اصطناعا (حب الحب)(٤٦)، وهي التي يحسبها الشاعر الرومنسي حبا حقيقيا، ولكن لا علاقة له بالمحبوب. في الحالتين هناك فرد يبحث عن ذاته، ولكنه يراها مرة في مرآة نفسه، ومرة أخرى في مرآة غيره، إذ إن عاطفة الحب عند الشاعر الرومنسي «يحلو لها ترديد نفسها» كما عبر العقاد، أما عند الروائي فهي تخضع للتحليل. وهكذا كان الشكل الروائي يجنح بالكاتب نحو الواقعية، وهذا غير مستغرب، فقد استولت الواقعية على الرواية في الآداب الأوربية أيضا، رغم نشأة هذا النوع (Ro-man) في قصص الخيال المغرق.

وكان تحول الرواية نحو الواقعية، في الوقت الذي ظل الشعر فيه رومنسيا، تحولا واعيا شارك فيه النقد، وربما كان له بعض التأثير فيه. نشرت «البيان» نقدا ـ بدون توقيع ـ لرواية «زينب» لمحمد حسين هيكل بدأ بملاحظة عامة عن قلة الروائيين في مصر، وعزا أحد أسباب هذا إلى نقص في التهيؤ الذهني وهو ضعف الملاحظة، «ولو سألت أي رجل منا عن عدد نوافذ داره أو أبواب حجراته أو درج سلمه لتردد في

الجواب غير عليم». ومثل هــذا الاهتمام بـالتفصيـلات المادية هــو إحدى سمات الأسلـوب الـواقعي، وهو مظهـر من مظـاهـر تأثـر الـرواية في القـرن التـاسع عشر بالأسلوب العلمي، حين كان العلم قائما، بـالدرجة الأولى، على الملاحظة المباشرة. ويـرفض الكاتب الاعتـذار بأن بيئتنـا الطبيعية قليلـة الاختلاف، مـوجها النظـر إلى مشكلاتنا الاجتماعية، وعلى الخصوص «مبدأ المحافظة على القديم المتأصل في نفوس شيوخنا وبعض شبـابنا»، وداعيا إلى معالجة هذه الموضوعـات في أسلوب روائي يقوم على مبدأ «الـريالـزم» ولو أنـه يرى أن «وضع روايات خيـالية على مبـدأ الرومـانتزم، لتهذيب العواطف وتقويم أود الأخلاق» يمكن أن يكون مفيدا أيضا. (٤٧)

ولعلنا نلاحظ أن الناقد لا يتخلى عن الوظيفة الاجتماعية الأخلاقية للأدب، وهو أحد الشروط التي وضعهـا الكلاسيون، أو ـ على الأصح ـ أحـد المبررات التي دافعوا بها عن وجـود الأدب القصصي والتمثيلي. وقد يبـدو إبراز هـذا الشرط، بهذه الصورة الفجة، سمة من سمات التخلف في فهم طبيعة الفن، ولكن الواقع أن جميع المذاهب الأدبية، فيما عدا مذهب «الفن للفن» تجعل للأدب وظيفة أخلاقية. ربما كانت نظرة النقد العـربي القديم إلى هذه النـاحية بعيدة كل البعـد عما نتوقعه نظـرا لسيطرة القيم الدينيـة على الحضارة العربيـة الإسلامية. فمـن النقاد العرب من قـرر، مثل القاضي الجرجاني صاحب الوساطة، أن الأخـلاق لا مدخل لها في الشعر، وأشدهـم تزمتا رأوا في الشعر مستودعـا للغة الفصيحة، ووسيلة لفهم لغـة القرآن، مهما يكن اعتراضهـم الأخلاقي عليه. ثم إن شعـر اللهو والمجون عبّر عن حاجـة من حاجات المجتمع، وجـانب مهم من حيـاتـه، وإن كنـا لا نـذهب إلى أنـه الجانب الأهم أو الأصـدق بالضرورة، كما ذهب طه حسين.

وعلة بروز الفكرة الأخلاقية لدى المنظرين في أدبنا الحديث، من الكلاسيين حتى الحداثيين، لا تخفى على المتأمل، فهي لا تـرجع إلى التراث، بل إلى منـاخ النهضـة، فالنهضـة العربيـة الحديثة لا يمكن أن تتجاهل أمـر الأخلاق، ولكن تبـدل المعايير الأخلاقية، بتبدل ظروف الحيـاة، كان يجد التعبير الأوفى عنه في الأدب. فبينما كانت المحافظة على القيم الأخـلاقية الموروثة، والمعبر عنها بالتقاليـد، تعني المحافظة على

الشخصية القوميـة لدى الكلاسيين، كان استقـلال الشخصية، والتعلق بمثل أعلى يتجـاوز كثيرا واقع المجتمع المتخلف، هو معيـار الفضيلة عنـد الرومنسيين. وهـذا واضح في قصص جبران الأولى على وجه الخصوص (عرائس المروج ١٩٠٦، الأرواح المتمردة ١٩٠٨) ولكن المازني يجعلـه جزءا من نظـرية الشعر عنـدما يقـرر أن للشعر غـاية وراء «مـايعزونها إليـه من إدخـال اللذة على القلـوب والسلوان على النفـوس، فالصفة الغالبة على الشعر في كل طـور من أطواره هي «الفكرة الدينية»». وقصده من هذه العبارة أن كل فكرة (يأتي بها الشعر) عليهـا مسحة من الصبغة الدينية التي هي قاعـدة كل حقيقة تـدفع إلى تدبـر اللانهايـة تدبرا جـديدا أو إلى مظـاهر جـديدة في صلاتنا الاجتماعيـة ومن هنا يأتي فعل الشعر وتأثيره الأخلاقي. ولكـن طريق الشعر غير طـريق الدين «لأن الشعـر يطهر الـروح من طريق العـواطف والإحساسـات لا بالصـوم والصلاة وغيرهما من مـراسم العبادة. ويقـول في موضع آخـر: «فإن الشعر أساسـه صحة الإدراك الأخلاقي والأدبي، ولست بـواجد شعرا إلا وفي مطاويـه مبدأ أخلاقي أدبي صحيح». ويـذهب إلى أبعد من كل ما سبق حين يقـول: «وعلى قدر نصيب الشاعر من صحة هذا الإدراك الأدبي تكون قيمة شعره(٤٨). وعن أبي نواس وأمثاله يقـول: «فإن أبا نواس أصح مباديء وأنقى ضميرا مـن البحتري على كثرة ما نقرؤه للأول ممـا يروع ويخجل، وكذلك أمرؤ القيس أفطـن إلى معاني الفضيلة وأعظم رجـولة من أبي تمام وابـن المعتز. وكأني بهذه المعـايب والمظـاهـر الخادعة من لـوازم الحياة، والشر بعد لا ينفي الخير، بل ينتج هذا ذاك، فإن مما لا شبهة فيه ولا ريب أن النفس الإنسانية ليست كخزانة الكتب نرى فيها الفضـائل والرذائل مرصوفة مرتبة لا تعدو واحـدة مكانها ولا تعدوه إلى سواه، وإنما هي ميـدان لتلاقيها وتلاحمهـا، وعالم صغير تتصادم فيه الغـرائز والملكات وتقتتل على الحياة والبقـاء كما يتحارب الناس في هـذا العالم الكبير ويتنـازعـون البقاء فيما بينهم، وبحـر تتسرب فيـه الطبائع بعضهـا خلال بعض كما يتسرب الموجة في خلال الموجة وتغيب. (٤٩).

ولعلك لا تجد وصفـا للقصص الرومنسي في أروع صـوره أدق من هـذا، قصص ديكنز، أو جورج إليوت، أو جورج صاند، ولا دعوة إلى القضيلة، من خلال الرذيلة

والسقوط، أعظم حرارة وصدقا مما تجده في قصص بول بورجيه الرومنسي (في قمة سطوة المذهب الواقعي)، ولعلك تشعر أن المازني يتهيأ هنا للدخول في عالم القصة، لا لأن عالم الشعر نبا به، كما ادعى، بل لإن الشعر ضاق عن مثل هذا التصوير العريض للنفس البشرية.

وكذلك كانت الوظيفة الأخلاقية للرواية في نظر ناقد «البيان»، المنحاز إلى الواقعية، منسجمة مع الاتجاه العقلاني الذي مثله لطفي السيد، والذي تضمن الأخذ بمبدأ المنفعة. فمن واجب الروائي، عند هذا الناقد، أن يلتفت إلى الواقع الاجتماعي، وبتحديد أكثر، إلى أسباب الجمود التي تعوق النهضة، ليكشفها ويبين ضررها، بأسلوب الفن الواقعي، ونلاحظ ـ رغم قلة ما بأيدينا من النقد الروائي في هذه الفترة ـ أنه تقدم بخطى واسعة نحو النظرة الفنية إلى الأدب، وأنه بينما كان يتعلم من المذاهب والأساليب الغربية، لم يكن يشعر بتناقض بين المذاهب، فالرومنسية يمكن أن تعيش جنبا إلى جنب مع الواقعية، مادام الفن الرومنسي قادرا على أن يفيد في تهذيب العواطف وتقويم أود الأخلاق.

وتنشر «السفور» نقدا مهما آخر ـ في ثلاث مقالات متتابعة ـ لرواية «مجدولين» التي عربها المنفلوطي عن ألفونس كار، وهو كاتب رومنسي ثانوي، ولكن مجدولين العربية نالت من القبول والذيوع بين عامة القراء العرب مالم تنله رواية أخرى موضوعة أو معربة. وكاتب هذه المقالات، حامد الصعيدي، غير معروف لدينا، ولكن الظاهر من نقده أنه كان حسن المعرفة بالفرنسية، فهو يقارن التعريب بالأصل، لا ليحكم على دقة الترجمة، فمن المعروف أن المنفلوطي لم يكن يترجم، بل كان يتناول الترجمة التي يعدها له بعض العارفين بالفرنسية، فيجيل فيها قلمه كيف شاء. ولكن الغرض من المقارنة هو النظر فيما صارت إليه الرواية على يد المعرب. والناقد معني بالشخصيتين الرئيسيتين، ستيفن ومجدولين. فيقول عن الأولى: «حلل المؤلف شخصية ستيفن بطل الرواية تحليلا نفسيا فرأينا فيه شابا شعري النفس استقلالي النزعة أشرقت له صفحة الحب فتدله، وتنكر له الدهر فصابره، رأينا رجلا له عواطف الرجال وأعصابهم، يحب ويجفو، ويلين ويقسو، لا ملاكا من الملائكة..

فجاء الأستاذ المنفلوطي يمحو هذه الألوان النفسية التي لون بها المؤلف بطل روايته ليبرزه لنا حيا يخطر في غلالة بيضاء تحيط به هالة من نور «وعن مجدولين يقول الناقد: » اختار المؤلف لمجدولين شخصية درسها حق الدرس ولونها بالألوان التي تشاؤها، وقد كنت وأنا أقرأ روايته أكاد ألمس حرصه على التحليل والتركيب حتى ليقف بالقارىء في موقف من المواقف يرسم له عاطفة من العواطف أو يكشف له عن سر من أسرار النفس وهو أبعد ما يكون عن أفانين الخيال وألاعيب الألفاظ»(٥٠). هذا الذي يشغف به المنفلوطي ولا يأبه لما عداه.

فهذا الناقد لا يعارض مذهبا في القصص بمذهب آخر، وليس في المقتبسات التي أنقل عنها ما يشير إلى مذاهب الكتابة، ولكن من قرأ الرواية في أصلها الفرنسي كان لابد عارفا بما هي الواقعية وماهي الرومنسية، فقد أراد إذن أن يعارض رومنسية فجة برومنسية ناضجة، ومن المرجح أن يكون قد اطلع على النص الذي نقلناه عن المازني، وأحسن تمثله، وأدرك أنه ينطبق على القصص أكثر مما ينطبق على الشعر، وأتاح له التعريب الذي قام به المنفلوطي فرصة نادرة للدخول في تفاصيل الفن الروائي، ومجابهة جمهور المنفلوطي العريض بضحالة أسلوبه الفني، مع رونق لغته المصقولة: مثل هذا النقد يدلنا ـ من جهة ـ على أن النهضة الأدبية كان لها دائما مغاوير يتقدمون الصفوف، ويجذبون الأكثرية خلفهم، ويشعرنا ـ من جهة أخرى ـ بالأسف لأن أحدا من أولي الماجستير والدكتوراه في جامعاتنا الكثيرة لم يقم بدراسة شاملة مفصلة لطريقة المنفلوطي في التعريب، لا بهدف النقد هذه المرة، بل بهدف التأريخ لتطور الذوق الأدبي عند القراء العرب.

٢ ـ يتخذ المازني الموقف المناقض لموقف الكلاسيين الذين نظروا إلى الفن على أنه «تصوير» أو محاكاة» لما في الطبيعة، ويقرن، في هذا السياق، بين الجاحظ وأرسطاليس، في وعي واضح بأن للكلاسية سمات فكرية إنسانية فوق اختلاف العصور والبيئات (وقد رأينا تأكيد مطران لقيمة التصوير أيضا). فعند المازني أن «الأصل في الشعر (الإحلال والاقتراح) لا التصوير ـ إحلال اللفظ محل الصور واقتراح العاطفة أو الخاطر على القارىء(٥١) ويتوسع في الاستدلال بطبيعة اللغة،

مستشهدا بأبحـاث علماء النفس، فيقول إن «الألفاظ ليست في الحقيقـة إلا رموزا لما تأخذه العين من الأشيـاء «و إن» مثل واضع الكلام مثل من يأخذ قطعـا من الذهب والفضة فيذيب بعضها في بعض حتى تصير قطعة واحدة، يلتهمها العقل جملة، ولو نحن كلفناه أن يحلل هذه القطعة أو أن يصور كل لفظة ويرسم كل حرف لكان ذلك ضربـا من التعسف وبابـا من أبواب العنت، ولتراخت من جـراء ذلك حركـة الفهم وأبطأ سير الذهن، والكلام لا يقبل هذا التقسيم ولا يحتمل هذا التجزيء»(٥٢).

حتى الشعر الوصفي، وهو أقرب ألوان الشعر إلى التصوير، لا يصور لك الشيء كما هـو، بل كما يـراه الشـاعـر، فهـو «يخلع حلـة من حلل الخيـال بعـد أن يحركـه الإحساس»(٥٣). ويستشهـد المازني بأبيات لابن حمديس في وصـف منظر طبيعي، ويعلق عليها بأنها مع براعتها لا تؤدي صورة واضحة للذهن وأي لغة تبلغ أن تصور لك الشيء كآلة التصوير الشمسي؟ ليس بنا إلى ذلك حاجة لأن ضيق حظيرة اللغات مـدعاة لسعة مجال الخيال(٥٣). والشعر يلذ القاريء بتجدد ما يأخـذه من معانيه، «فأما ما يأخذ على الخيال مذهبـه ولا يترك له مجالا فهذا هو الغث الذي لا خير فيه، لأن حـالات النفس درجات، فـإذا أنت صورت أقصى درجـاتها لم تبق للخيـال من عمل إلا أن يسف إلى ماهـو أحط وأدنى، ولذة الخيـال في تحليقه، ومن هنا قـالوا في تعريف الشعر إنه لمحة دالة ورمز لحقائق مستترة(٥٤)

والمازني ميـال في كتابـاتـه النقديـة إلى أن يصف تأثير الكـلام أو العمل الأدبي في متلقيه (يتفق هذا الميل مع الألفة التي يشعر بها القاريء لأعماله الإبداعية)، وشكري على الضد منه، معني بحالة المبدع، وإن التقيا في أن «الخيال» هو خاصية اللغة التي تعبر عن إحساس الشاعـر بالحياة. يكرر شكري وصف الشاعر بـالعبقري، ويرمي غالبية القـراء بفساد الذوق، لأنهم يطربـون للمبالغات الفجة، والأخيلـة السقيمة، وتعجبهم كثـرة التشبيهات، «وليس الخيال مقصـورا على التشبيه، فإنـه يشمل روح القصيدة ومـوضوعها وخواطـرها. . والشاعر الكبير ليس هـو ذا التشبيهات الكثيرة الـذي يكثر من مثـل وكأن، ولو كـان ليس بعـدهـا إلا المعنى المتضائل، والصـورة المضطربة، غير المتجانسة الأجزاء. فإن الخيـال هو كل مايتخيله الشاعر من وصف

جوانب الحياة، وشرح عواطف النفس وحالاتها، والفكر وتقلباته، والموضوعات الشعرية وتباينها، والبواعث الشعرية. وهذا يحتاج فيه إلى خيال واسع(٥٥)، وكأن شكري شعر بأنه يدور حول نفسه ولا يقدم تعريفا واضحا للخيال سوى أنه صنعة الشاعر الكبير أو العبقري، فعمد إلى تحديده بالتمييز بين «التخيل» و«التوهم». والتمييز بين هاتين العمليتين العقليتين ركن مهم في فلسفة كولردج الفنية. وشكري لا يلخصها ـ وقد يكون ذلك مستحيلا في سياق مقدمة صفاتها الغالبة هي الهجوم ـ بل يقدم تعريفا من عنده لكل من المصطلحين: «فالتخيل هو أن يظهر الشاعر الصلات التي بين الأشياء والحقائق. ويشترط في هذا النوع أن يعبر عن حق. والتوهم أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود. ويمثل للنوع الأول بقول الشريف الرضى:

ماللزمان رمىٰ قومى فزعزعهم تطاير القعب لما صكه الحجر

ويمثل للثاني بقول المعري:

واهجم على جنح الدجى ولو أنه أسد يصول من الهلال بمخلب(٥٥)

ويبدو من هذه التفرقة وهذا التمثيل أن شكري حصر نفسه في نطاق التشبيه، وأتى بكلام يشبه ـ في ظاهره على الأقل ـ ما قاله النقاد القدماء عن «إصابة التشبيه»، وعدوه داخلا في «عمود الشعر». ولعله لو شرح ما أراده «بالحق» و«الحقائق» والعلاقة بينها وبين «العاطفة» التي جعلها ـ كغيره من الرومنسيين ـ جوهر الشعر(٥٦)، لفهم القراء الذين شبع فيهم ذما أنه يريد «بالتخيل» شيئا آخر غير إصابة التشبيه. على أن هؤلاء القراء سيحارون بينه وبين المازني الذي لا يعجبه تعريف شليجل للشعر بأنه «مرآة الخواطر الأبدية الصادقة» فيتساءل: «ماهو الحق؟ وكيف يوصف بأنه أبدى؟ وما هو مقياسه؟.. إنه لا أبدى فيها نعلم إلا عواطف الإنسان.. ألست ترى أن أغاني المستوحشين التي يمتدحون فيها الحرب والشر والقساوة والخبث والدهاء والخديعة هي غاية العقل عندهم وقصارى مايبلغهم الحزم والكياسة وإن استكت منها أسماع المتحضرين لهذا العهد وبرئت إلى الله منها نفوسهم، ولكنها شعر لا ريب فيه!(٥٧)

أما العقاد فقد سيطرت عليه فكرة الآرية والسامية، وهي فكرة أخذها عن رينان وحاول التصرف فيها حتى يخرج بها من نطاق العنصرية إلى نطاق المجردات. ونحن نجد هذه الفكرة في مقدمته للجزء الثاني من ديوان شكري (١٩١٣) كما نجدها في كتابه عن ابن الرومي (١٩٢٩). يقول في الأولى:

«الآريون أقوام خيالٍ نشئوا في أقطارٍ طبيعتها هائلة، وحيواناتها مخوفة، ومناظرها فخمة رهيبة. فاتسع لهم مجال الوهم وكبر في أذهانهم جلال القوى الطبيعية. ومن عادة الذعر أنه يثير الخيالات في الذهن ويجسم له الوهم. فيصبح شديد التصور، قوي التشخيص لما هو مجرد عن الشخوص والأشباح.

والساميون أقوام نشأوا في بلاد صاحية ضاحية، وليس فيما حولهم مايخيفهم ويذعرهم، فقويت حواسهم وضعف خيالهم.

ومن ثم كان الآريون أقدر في شعرهم على وصف سرائر النفوس، وكان الساميون أقدر على تشبيه ظواهر الأشياء، وذلك لأن مرجع الأول إلى الإحساس الباطن، ومرجع هذا إلى الحس الظاهر.

وهذا الفرق بين الآري والسامي في تصور الأشياء هو السبب في اتساع الميثولوجي عند الآريين، وضيقها عند الساميين. فليست الميثولوجي إلا إلباس قوى الطبيعة وظواهرها ثوب الحياة، ونسبة أعمال إليها تشبه أعمال الأحياء. وتلك طبيعة الآريين فإنهم كما قلنا قد امتازوا بقوة التشخيص والخيال على الساميين.

وهذا أيضا هو السبب في افتقار الأدب السامي إلى الشعر القصصي، ووفرة أساليب هذا النوع من الشعر في الأدب الآري. فإننا إذا راجعنا أكبر قصص الهنود والفرس، وتقصينا الملاحم الغربية قديمها وحديثها، وجدنا أنها تدور كلها على روايات الميثولوجي، وتستمد منها أصولها. وقد وسعت القصص منطقة الشعر الغربي فكانت له ينبوعا تفرعت منه أساليبه وتشعبت أغراضه ومقاصده. وحرم الشعر العربي منها فوقف به التدرج عند أبواب لا يتعداها».

ولكي لا يحرم الشاعر العربي المعاصر (مثل شكري والعقاد بطبيعة الحال،

وصاحبهما المازني) من فضائل الشعر الآري، يضيف العقاد: «وأيما شاعر كان واسع الخيال قوي التشخيص فهو أقرب إلى الإفرنج في بيـانه وأشبه بالآريين في مزاجه، وإن كان عربيا أو مصريا»(٥٨).

ولم تكن هذه أول مـرة يتعرض فيها أديب عـربي للمقارنة بين شعر العـرب وشعر الأمم الإفـرنجيـة، بل إننـا رأينا الملامح الأولى لنقـدنـا الأدبي الحديث في مثل هـذه المقارنـات التي أجراهـا سليمان البستاني مترجم الإليـاذة، ولكن صورتها عنـد العقاد اختلفت قليلا لأنه أدخل عليهـا نظرية الحتم الجغرافي، ونظريـة الأجناس البشرية، وكلتاهما غير مبرأة من الهوى، وقـد تذرع بهما «الرجل الأبيض» كي يسيطـر على سائر شعوب الأرض. وقد نبتسم ـ وبعض الكدر ابتسام اذا تـذكرنا قول العقاد نفسه حين جاوز مرحلة الشباب والكهولـة إن المذاهب الأدبية العالمية يمكن ان تمحو الشخصية القوميـة، أو قولـه ـ حـوالي ذلك الوقت ـ إن خمسين صفحة من القصـة لا تعطيك المحصول الذي يعطيكه بيت واحد، أو إذا تذكـرنا قول الجاحظ حين كانت الحضارة العربية في أوج مجدها إن العرب اختصوا بالشعر دون سائر الأمم. ولكننا نحمل ذلك كله على «تاريخ الـذوق»، كما نحمل ارتفاع الأمم وانحطاطها على التـاريخ بعوامله المعقدة المتشابكة التي تبتلع الجغرافيا كما تبتلع الأجناس.

ويبقى ـ من وجهـة النظر العلمية البحتـة ـ أن العقاد لم يشرح لنـا في هذا النص طبيعة «الخيال» باعتباره «قدرة» عقلية، أو «التخيل» باعتباره «عملية» عقلية، وترك الأمـر مبهما، سواء بـالنسبـة للخيـال السامي أو الخيـال الآري، كما تـركـه صاحبـاه بالنسبة للخيـال مطلقا. على أن العقاد يعود بعد النـص السابق بست وعشرين سنة فيتكلم عن الخيال في مقال بعنوان «الفهم»، ويعـرفه بأنه ملكة تعين على استحضار الصور والأحـاسيس والإحاطة بـالواقع من جميع نواحيـه، توسعة لآفـاق الحياة حتى نستطيع أن نعيش في أكثر من مكـان واحد أو أكثر من لحظـة واحدة، بما نستحضره من الأماكن البعيـدة والقريبة، وما نستحييه مـن الصور الحاضرة والماضية(٥٩). ولا شك أن العقاد اقترب بهذا التعريـف من فلسفة كولردج في الخيال (وقـد أثرت في كل من جـاء بعده من الـرومنسيين، من صاحبـه وردزورث إلى كروتشي) فـالخيال عنـد

كـولردج قـدرة ــ مهارة عقليـة مـوازية للتفكير، وأسـاسهـا الفطـري هو الـربط بين المدركات بتخليصها من قيد الزمان والمكان، أما من حيث هي عمل واع (أو بتعبيرنا مهـارة عقلية) فهي «تخلـق» مركبـات جـديدة من المعـاني وهي بـذلك تحاكي الخلق الأول. ويبدو أن العقـاد طوى هذا الجزء من نظـرية كـولردج عامـدا، ليتجنب هذه الكلمـة الشائكـة، كلمة «الخلق». على أنـه حوّل هـذه القدرة بعيـدا عن أساسهـا الفطـري، وربطها بـالوعي أكثـر مما أراد كـولـردج أو مارسهـا في شعره. ولعل هـذا التحول كان انعكـاسا لمنهج العقاد العقلي الصارم، والواعي بصرامتـه، والذى ظهر في شعره أيضا، فجنى على وهج العاطفة أحيانا، وافتعل موضوعات بعيدة عن روح الشعر أحيانا أخرى (كما في معظم قصائد «عابر سبيل»).

وتناول الفـرق بين الخيال والـوهم في مناسبة ثـانية، فربـط بين الوهم وبين الفن الرخيص الذي يـرضي شهوة من الشهوات يفتقدها الإنسان في عـالم الحس فيموههـا عليه في عالم الأحلام. وهذا قريب من تفكير كولردج أيضا، إذ إنه يجعل التوهم نوعا من التذكر، أي استحضار الصور، فهو قريب من عالم الحس، وبعيد عن عالم الفكر المبدع. ونجد العقاد في مناسبة ثـالثة يتحدث عن الخيال على أنه وسيلة الفن لطلب الحقيقة، فيقـرر «أننا نرتقي في تقديـر الفن كلما ارتقينا في تقدير الحس والبـداهة وفي العلم بوظيفـة الخيال، فليس الفن مقيـدا بالحس والمدركات الحسيـة، وليس الخيال اختراعـا منعزلا عن حقـائق الأشياء بل هـو وظيفة مبـدعة تنفـذ من أسرار الخلق إلى الصميم. (٦٠) وإنما الفرق بين الفن والفلسفـة أن الفن تجسيد أي تفكير بـالصور، بينما الفلسفة تقـوم على التجريـد. ومن ثم فهو يـرفض مبدأ المحـاكاة الـذي يعتمده الكلاسيـون. ويتراءى لنا من خلال هـذا الرفض تأثره بـالفلسفة الأفلاطـونية (التي تأثـر بها الرومنسيـون جميعا) إذ إن المحـاكـاة ـ في المفهـوم الأفـلاطوني ــ تبعدنـا عن الحقيقة، غير أن الرومنسيين أضـافوا فكرة الخيال المبـدع، فأحلوا الفن أرفع مكان، بينما طرده أفلاطون من مدينته الفاضلة.

٣ ـ لم يكـن في تقريـر مبدأ «العاطفـة» صعوبـة كبيرة، ولكن فهم طبيعـة الخيال ووظيفته في الشعر والفن الأدبي عامة اصطـدمت بكثير من المفاهيم الراسخة في البيئة

الثقافية. وهل ثمة ما هو أعقد من مفهوم «الحقيقة»؟ ليس الخيال مجرد نقيض للمحاكاة. فهو يفتح الباب لسؤال قد يبدو ساذجا، ولكن البيئة الثقافية كانت تلح في طلب الإجابة عليه، وهو: أليس الخيال مرادفا للكذب؟ كان للنقاد العرب القدماء موقفان مختلفان من قضية الصدق والكذب؟

كان للنقاد العرب القدماء موقفان مختلفان من قضية الصدق والكذب. كان القول السائر عندهم أن «أعذب الشعر أكذبه».

يقول صاحب الصناعتين ــ على سبيل المثال ــ إن الشعر «أكثره قد بني على الكذب والاستحالة. من الصفات الممتنعة، والنعوت الخارجة عن العادات، والألفاظ الكاذبة، وقذف المحصنات، وشهادة الزور، وقول البهتان، لاسيما الشعر الجاهلي الذي هو أقوى الشعر وأفحله، وليس يراد منه إلا حسن اللفظ، وجودة المعنى».

وليس الأمر مقصورا على الجاهليين ـ فإن «صاحب الرياسة والأبهة ــ (أي من معاصري أبي هلال لو خطب بذكر عشيق له، ووصف وجده به، وحنينه إليه، وشهرته في حبه، وبكاءه من أجله لاستهجن منه ذلك، وتنقص به فيه، ولو قال في ذلك شعرا لكان حسنا.»(٦١)

وكان الاتباعيون أو الكلاسيون العرب سائرين على هذا المبدأ، يرون أن الخروج على الآداب العامة في الشعر ليس مما يعاب به الشاعر، لأن الشأن في الشعر الكذب. وأذكر أني كنت في صباي أقرأ في نسخة قديمة من ديوان حافظ إبراهيم، فوجدت فيه قسما للخمريات، وقد مهد له صاحب الديوان بأنه جرى فيه على طريقة الشعراء، وقبله كان البارودي ـ وهو من أصحاب الرياسة ـ إذا نظم فيها يشبه ذلك قدم له جامع الديوان بقوله: «وقال يروض الكلام»

أما الكتابة «فعليها مدار السلطان» كما يقول أبوهلال. ولذلك تجاهل نقاد الأدب من فنونها ما قصد به الكاتب تصوير حالة، أو وصف جانب من الحياة الاجتماعية في أيامه، مثل كثير من نثر الجاحظ وأبى حيان التوحيدي، ومثل المقامات

التي احتاج الحريري أن يقدم لما صنعه منها بدفاع واعتذار، فهو لا يعدم من الجهال أو الحاقدين من يتهمه بمخالفة الشرع، مع أنه ما أراد بهذه الحكايات إلا التنبيه والتهذيب والتعليم.

وقدكانت هذه حجة المؤلفين الجادين ممن أقدموا على ترجمة الروايات أو تأليفها أو التعريف بها في أوائل هذا القرن، كما رأينا من قبل. فكانوا في محاولتهم الاستفادة من رواج فن القصص بين عامة القراء يعمدون إلى رشوة القارىء بقصة الحب لكي يقدموا له بعض المعلومات التاريخية أو بعض العظات الأخلاقية، ورشوة الناقد بحشد المعلومات أو حشر المواعظ حتى يتسامح في قصة الحب. ونصادف من الكتابات النظرية القليلة في أواخر القرن الماضي اسم «الرواية الخيالية»، مع مرادفين: «الفرية» و«الإفكية»(٦٢). ومع ذلك يفرق هذا الكاتب بين نوعين من الروايات: نوع «غلب عليه الغلو في وصف الأمور العجيبة، والأحاديث المستغربة، والحروب العوانة، مما لا يسهل تصديقه، وتبعد عن العقل حقيقته» ونوع «تحروا فيه وصف الطبيعة والتشبيه بالواقعيات»(٦٣)، أو «ذكر الحوادث التي حدثت أو يكون حدوثها ممكنا»(٦٤). ويظهر من هذا أنهم استحسنوا مبدأ «مشاكلة الطبيعة» أو موافقة العقل» وهو ما كان يحرص عليه الكلاسيون، وترد في هذا السياق إشارة إلى بوالو الشاعر الفرنسي الذي يعد واضع دستور الكلاسية بكتابه «فن الشعر»، كما ترد أسماء الروائيين «رتشاردسن وسويفت في إنجلترا، وبرنار دي سان بيير ورابليه في فرنسا» وهم جميعا معدودون في الكلاسيين، وإن كانت بينهم فروق كبيرة.

وبقدر ما وجدت «المدرسة الحديثة» أو الرومنسيون العرب أن الشعر بحاجة إلى ثورة تقطع ما بينه وبين «الكذب التقليدي» وتخلصه للتعبير الصادق عن أعمق عواطف الشاعر الذاتية، رأوا من الضروري كذلك أن يصححوا المفهوم الكلاسي للقصص الذي يحصر الصدق في موافقة ظاهر العقل أو ماجرت به العادة.

يصف العقاد الشعر العصري بأنه شعر مطبوع، صادق، كشعر العرب القدماء، لا لأنه يعيد ما قالوه، بل لأنه يعبر عن نفوس أبناء هذا العصر، كما عبر

أولئك عما كانوا يشعرون به في عصرهم . ثم يصف عصور الانحطاط بأنها عصور انعدم فيها الابتكار، وقتلت روح البراعة والصدق، فظهر الكذب في الإحساس، والتقارب في سياق النظم، ثم بدأ الأدب ينقه من هذه الآفة «حين بلغت دعوة الحرية مسامع الشرقيين»، فشعر الفرد بذاتيته، أو على حد تعبير العقاد، «تنبهت الطباع» فكان من ذلك اختلاف الأساليب بين الكتاب والشعراء .

فالعقاد يربط الصدق بدعوة الحرية ويربطهما معا بالفكرة الأثيرة لديه، فكرة الفردية . ومن هذه العوامل الثلاثة وجد ما يسمي بالشعر العصري(٦٥) . ولا يبعد عنه شكري حين يربط الشعر المطبوع الصادق بالفكرة الأثيرة لديه أيضا، فكرة العاطفة القوية التي تتملك الشاعر، ومن أجل ذلك لا ينظم الشاعر الكبير إلا في نوبات انفعال عصبي، في أثنائها تغلي أساليب الشعر في ذهنه، وتتضارب العواطف في قلبه . . ثم تتدفق الأساليب الشعرية كالسيل، من غير تعمد منه لبعضها دون بعضها . . وإذا نظرت إلى الشعر العربي وجدت أن شعراء الجاهلية وصدر الإسلام كانوا أصدق عاطفة ممن أتى بعدهم . والسبب في ذلك أن النفوس كانت كبيرة، والعواطف قوية، لم يتلفها بعد، الترف والضعف . »(٦٦)

فمفهوم الصدق بالنسبة إلى الشاعر الغنائي معناه أن يكون الشعر معبرا عن وجدان قوى وشخصية متفردة، ومن ثم فقد لا تكون الحصيلة كلاما يطمئن إليه القراء على أنه «حقيقة»، بل إن «الشاعر الكبير» في رأى شكري، «لايكتفي بإفهام الناس، بل هو الذي يحاول أن يسكرهم ويجنّهم بالرغم منهم . فيخلط شعوره بشعورهم . وعواطفه بعواطفهم»(٦٧) . ولا شك أن شكري قد بلغ في هذا القول الحد الأقصى من تفرد الذاتية وهيجان الشعور الباطني، حتى اقترب ـ بالفعل ـ من التصور السيريالي لما ينبغي أن يكون عليه الشعر(وبعض شعره يمكن أن ينطبق عليه هذا الوصف) . (٦٨)

ولكن إذا كان الخيال ـ كما فهم من الفقرة السابقة ـ هو القدرة المبدعة التي تشكل القصيدة وتبرز الحقيقة [redacted] في صورة محسوسة، فكيف يتفق هذا مع كون الشعر

تعبيرا ذاتيا عن عاطفة يمكن أن تكون خارجة عن حدود العقل؟ لعل الرومنسيين العرب طرحوا على أنفسهم هذا السؤال، ولعله لم يكن ملحا بدرجة واحدة عند الجميع (أليسوا مختلفين؟) فليس لنا أن نتوقع، مثلا، أن يزعج العقاد كما يمكن أن يزعج شكري. ولكننا نتوقع أنهم جميعا وجدوا ما يشبه الحل (ولا يمكن أن يكون حلا نهائيا، لأن القلق الدائم قدر كل الرومنسيين) في كلمة كيتس التي لا يمكن أن تكون مجهولة لأي منهم: «أن الجمال هو الحقيقة، والحقيقة هي الجمال. فكلاهما الجمال والحقيقة هما«الحياة». الحياة هي معشوقة الشاعر، كل عواطفه مرجعها إلى حب الحياة، كما يقول شكري، أشدهم تشاؤما: «الحياة في نظر الشاعر الذي يعيش لفنه الجليل قصيدة رائعة تختلف أنغامها باختلاف حالاتها. ففيها نغمة البؤس والشقاء، وفيها نغمة النعيم والجذل، وفيها أنغام الحقد واللؤم، والشر والندم، واليأس والكره، والغيرة والحسد، والمكر والقسوة، وأنغام الرحمة والجود، والأمل والرضا والحب. إن مزية الغزل سببها أن حب الجمال حب الحياة. وكلما كان نصيب المرء من حب الجمال أوفر، كان نصيبه من حب الحياة أعظم. . وليست محبة الفرد للفرد إلا مظهرا من مظاهر هذه العاطفة الواسعة التي تحنو على كل جمال يستجلي في الحياة. وهذه العاطفة الشعرية تُفيض ضياءها على كل شيء، حتى على جوانب الحياة المظلمة الكريهة، فتحبوها جمالا فنيا.»

هكذا يكون الجمال صادرا عن نفس الشاعر، منعكسا على الحياة. (وهكذا هو أيضا عند العقاد)(٧٠). وشأن الحقيقة شأن الجمال: «إن وظيفة الشاعر في الإبانة عن الصلات التي تربط أعضاء الوجود ومظاهره، والشعر يرجع إلى طبيعة التأليف بين الحقائق» (٧١) وهذه الكلمات ليست إلا وصفا آخر للخيال، كما أن الجمال الفني الذي تخلعه العاطفة على شتى جوانب الحياة هو من صنع الخيال، لأن الفن والخيال شيء واحد كما مر بنا في كلام العقاد. الجمال والحقيقة إذن ـ صنوان، كلاهما وليد الخيال، والعاطفة الكبرى التي تحرك خيال الشاعر، العاطفة التي تشمل كل العواطف، هي حب الحياة. يشرح نعيمة هذا المعنى بأسلوب المثل:

«تسألـونني: هل الشعر خيـال فقط وتصـوير مـا ليس كـائنا كأنـه كائن؟ وأنـا أسألكم بدوري: ماهو الفرق بين الحقيقة والخيال، وهل من حد فاصل بينهما؟ أنتم واقفون على ربوة تشرف على البحر، تراقبـون من هناك كيف تبتلع الأمواج سلكا بعد سلك من أشعـة الشمس المنحدرة، وبينكم وبين البحـر غابة محدودة الأطـراف من الصنوبر والأرز والسنـديان. في أسفل الربوة واد تراكمت فيه الصخـور بعضها فوق بعض، تجري بينها مـدمدمـة مياه جـدول صغير. وفي نهر الذهب المكـون من أشعة الشمـس المتـلاشية ترون بـاخرة يتصاعد منهـا عمود من الدخـان إلى قلب الفضاء. الشمس والبحـر والغـابـة والـوادي والباخـرة قـد اصطفت في مخيلتكم بهيئـة صـورة متنـاسبـة الألوان والخطـوط، قماشهـا الأفق وإطـارهـا الفضاء. الصـورة تسحـركم بتناسبها ودقـة ترتيبها ودهنها وتناسب النور والظل فيهـا، أهي حقيقة أم خيال؟ إذا قلتم حقيقة فـاسمحوا لي أن أذكركم بـالأفعى التي التفت على صخرة بـالقرب منكم وقد أمسكت بين فكيها ضبا تحاول أن تزدرده عشاء يـومها، أو بالثعلب الذي انزوى بين الصخـور القريبـة منكم ودمـه يسيل من رصـاصة أصـابتـه من يد الصيـاد، أو بالديـدان التي تتململ في برك الماء المنتنة في الوادي. هل عددتم الأشجـار في الغابة وميزتم الأرز من الصنـوبر والسنديـان من البلوط؟ وبالإجمال هل رأيتم كل مـا مرت أعينكم فـوقــه من رأس الرابيــة إلى خط الأفق وجعلتمـوه جـزءا من الصـورة التي تتمتعـون بجمالها؟ كلا. ولماذا؟ أليست كل هـذه التفـاصيل جزءا من الحقيقـة التي أمامكم والتي تتمكنون من رؤيتها لـو شئتم؟ - نعم (يقصد: بلى). ولكن صورتكم كـــاملـــة بـــدونهـــا، وجمالـــها في أنها مـــركبـة مـن جمال المجمـوع لا تفـاصيل الفرد». (٧٢)

لندع مسألة التفاصيل جانبا، فالانتقاء قانون من قوانين الحياة لا الفن فحسب. ولكن سؤالنا الملح هو: ماذا عن الأفعـي والثعلب والديدان؟ أليست هي أيضا مادة صالحة للفن؟ ألا يمكن أن يصنع الفن منها «جمالا»؟ هل الجمال مقصور على ماثبت لنا بالتجربة أو اصطلحنا على أنـه خير؟ إذا كان مرجع الجمال كله والفن كله والخيال كله والـوجدان كلـه هو حب الحياة، والحيـاة فيها كل هـذه الأشياء، فهل يجب أن

يبقى خيال الشاعر أسيرا للربوة والبحر والغابة؟ ربما كان نعيمة ميالا بطبعه إلى كل ما هو طيب في هذه الحياة، لعله يقول، مثل زميله إيليا أبي ماضي: «كن جميلا تر الوجود جميلا»، ربما كان زميلهما جبران، الذي تقمصته روح «النبي»، قادراً على أن يستلهم الحب والخير والجمال من كل موجود، ولكن سيأتي على آثارهم مواطنهم إلياس أبو شبكة الذي تحزه دوافع الشر ويتجهمه مثال الطهر، فيصوغ من هذا الصراع نمطه الفريد من الجمال. أما عبدالرحمن شكري الذي يقول إن «الشعراء كماليون» فهو يعرف أيضا أن الشاعر «إذا نبذ عقيدة اقتران الجمال والخير إنما ينبذها شوقا إليها، كما يهجر المحب عشيقته من هجرها إياه(٧٣). حقيقة عرفها بودلير من قبل، وربما كانت هي المنعطف الذي انفصلت عنده الرمزية، ومن بعدها السيريالية، عن أمهما الرومنسية.

كانت قضية الصدق في الشعر، بجذورها الفلسفية العميقة من أغمض ما عالجه الرومنسيون العرب، ولاسيما أنهم كانوا ينطلقون من قضية ظاهرة السخف، وهي قضية الزينة اللفظية الجامدة التي عبر عنها أنصار القديم بقولهم إن أعذب الشعر أكذبه. وربما كان لهذا الغموض تأثيره في الطبقة التالية من الرومنسيين الذين لم يهتموا كثيرا بالنظرية، والذين كانت العاطفية هي ميزتهم الأساسية، ولو أن عواطفهم كانت، في الغالب، منحصرة في الحب الفردي، ومن ثم كانت أقل عمقا وشمولا (ولو أنها قد تكون أكثر اشتعالا كما عند إبراهيم ناجي).

ولكننا نجد لرواد الرومنسية كلاما عن الصدق والكذب في القصص أقل فلسفية وأقرب إلى صنعة الكتابة، مع أنهم لم يمارسوا الكتابة القصصية إلا قليلا.

لقد أشار المازني إلى ماعده الكلاسيون إسرافا في الخيال من «الاعتماد على ذكر الغرائب التي يتوهم العامة وقوعها، ولو ثبت عند الخاصة أنها ضرب من المحال.» كما في قصص الجان والغيلان والطلاسم والرقى. قال المازني:

إذن فما هذه الشياطين وعرائس البحر والغاب وما إليها مما ابتدعه خيال

الغـربيين ووصفـوه في شعـرهم؟ من أين جـاءوا بهاتيك المحـالات؟ وكيف عرفـوها ووصفـوها، ولا خبر لأحـد من أبناء الـدنيا بها ولا عهـد؟ ولمن يقوم بنفسـه هذا الاعتراض بعض العـذر، فلعله لا يـدري أن هذه الشخصيـات ليست مخلوقـة خلقا وإنما هي، على بعدهـا وغرابتهـا، مما استحدثـه الخيال النشيط من مألوف بنات الدنيا ولصوصها. فهي أسماء مستعارة لشخصيات مكونة من متفـرق ما يلحظ في ناس هذه الدنيا، وهـو خيال، ولكنه محلق في سماء الشعر بجناحين من الحقيقة»(٧٤)

والمازني، في هـذا النص، لايـزال يتكلم عن الشعـر، ولكن كـلامـه ينطبق على القصص أكثر من الشعـر، وعلى كل حال فإن انتقـال مفهوم الحقيقة، كما يتصـورها الرومنسيـون، من مجال الشعر الغنائي إلى مجال القصص يحل مشكلـة الاختراع، فلا يُنْظَـر إلى الـوقـائع الجزئيـة في القصـة أو الـروايـة أو المسرحيـة سـواء الأحـداث أو الشخصيـات، إن كـانت «صـادقـة» أي منقولـة عن الـواقع، أو غير صـادقـة بهذا المعنى، بل ينظر إلى مجمـوع هذه التفاصيل والعلاقات بينهـا، من حيث دلالتها على حقيقة كلية من حقـائق الحياة. ونقض الرومنسيين لفكرة المحاكاة يـؤكد هذه الحرية التي يتمتع بها القـاص في نسـج الأحـداث ورسم الشخصيـات، على أن المنحى الرومنسي في الكتابـة القصصية لم يكن جديدا كل الجدة، فقد رأينـا تباشيره في مقال لفرح أنطون نشر قبـل مقال المازني بسبع عشرة سنة، وفي مقال أنطـوان دعوة إلى «قوة الاختراع» و«قـوة الحركة» ولكنـه نظر فيهما إلى عنصر التشـويق، لا إلى الحقيقة الفنيـة التي يمكن أن يـرمي إليها القاص، بل إن دعـوته لكتّـاب الروايـة إلى التزود بمعـرفة واسعـة في مختلـف العلـوم ولا سيما علمي النفـس والاجتماع (البسيكـولـوجيـا والسوسيولوجيا) كانت تستند إلى ضرورة كون التفاصيل مقنعة، وهو شرط لازم لجودة الكتابة الـروائية ـ مهما يكن أسلوبها ـ كشرط التشويق، إلا أنـه لا يتعرض للتفاصيل الخارجة عن مجالات العلوم المختلفة، والمأخوذة من الحياة مباشرة، كما أنه لا يتعرض للحقـائق الكبيرة التي تميـز الفن الكبير، ويتنـاول المازني الفـرق بين الفن والتشـويق المجرد في مقال متأخر(٧٥). فهو يقرر أولا أن المعول في القصة على طريقة التناول لا على الموضوع. فربما كـان الموضوع شديد البساطة، ولكن التنـاول الفني للحادثة أو

الحوادث يرفع القصة إلى أعلى مرتبة، والعكس صحيح فرب قصة تستهوي القارىء حتى يعكف عليها ويلتهمها لشدة حذق صاحبها ببواعث التشويق ومن هذه البواعث: الاعتماد على الوقائع ومافيها من غموض وإشكال وما تنطوي عليه من مفاجآت معقولة أو بعيدة الاحتمال، كما في الروايات البوليسية وقصص المغامرات. وفن الكاتب هنا هو فن التشويق. ومثل هذه القصص لا تعد من الأدب الرفيع. ويبدو من هذه الملاحظات أن ما يسميه المازني «التناول الفني» يختلف عن «فن التشويق» وأن الأول أعلى مرتبة من الثاني. وفي ضوء المفهوم الرومنسي للتناول الفني نفهم أن المقصود هنا هو نشاط الخيال في اختيار التفاصيل والربط بينها للوصول إلى الجمال الفني الذي يتطابق وإدراك حقيقة من حقائق الوجود. أما «فن التشويق» فلا يعدو جذب انتباه القارىء بتقليبه بين حالات متعاقبة من الحيرة والدهشة، دون أن يكون للكاتب هدف وراء ذلك.

فطبيعة الخيال ووظيفته تحددان قيمة العمل القصصي. فأما إن كان الخيال أقرب إلى «التوهم» - أي استحضار الصور لتحريك رغبة عند القارىء(٧٦) فالعمل القصصي دون مرتبة الأدب الرفيع، وأما إن كان «الخيال المبدع» هو المتصرف في صياغة الأحداث وتصوير الشخصيات فنحن أمام عمل فني يجلو جانبا من جمال الحياة وحقائق الحياة، كما هو شأن الفن الجدير بهذا الاسم، والمتعة التي نحصل عليها من مثل هذا العمل هي متعة راقية وليست مجرد إشباع لشهوة ما(٧٧). لم تعد القضية في القصص إذا قضية تبرير للكذب بما يدس في ثناياه من عظات أخلاقية أو معلومات تاريخية أو تدريبات لغوية. لقد أصبح «الاختراع» في القصص شيئا مسلما به، بل شيئا مطلوبا، ولكن كان على الناقد الرومنسي أن يميز بين اختراع يقوم على الخيال، واختراع يقوم على الإيهام. الأول «صادق»، كما يكون الفن الكبير صادقا، والثاني «كاذب»، لا بمعنى أنه مخترع، بل بمعنى أنه لا يجلو حقيقة ما.

لقد كان هذا الفهم الجديد للصدق والكذب في الأعمال القصصية إضافة مهمة إلى فن القصص، لم يغيرها التحول نحو الواقعية إلا من حيث نوع «الحقيقة» الفنية ومدى ارتباطها بالواقع الاجتماعي. لذلك نصاب بشيء من الدهشة عندما نطالع

حوارا حول الصدق والكـذب في القصص يرتد بنا إلى مدلولها القـديم قدم القصة في الأدب العربي، الذي يجعل الصدق مـرادفا للأمانة في نقل الوقـائع، والكذب مرادفا للاختراع. ونتبين أن هـذا الفهم كان جـزءا من التراث الثقافي لا يـريد أن يتـزحزح. ولعله غير مختـص بالبيئـة الثقافة العـربية التقليـدية، بل عـام في كل مستـوى ثقافي بـدائي، كما تشهد بعض المجـلات الشعبيـة في الغرب، التي تتخصص فيما تسميـه «القصص الحقيقيـة». ولكن الذي يثير دهشتنـا أن هذا الحوار جـرى بين ثلاثـة من أقطاب الأدب في مصر، وهم الحكيم والعقـاد والمازني. وقد يخفف من هذه الـدهشة أن الحكيم بـدأ هـذا الحوار في مقال عـابـر، وأن صـاحبيه رداه بغير عنـاء إلى جـادة الصـواب في هـذا الموضوع، وأن دلالـة المقـال الاجتماعيـة قد تكـون أهـم من قيمتـه النقدية.

كان عنـوان المقال الذي نشر في مجلة «الثقـافة» (وكانت تصدرهـا «لجنة التأليف والترجمة والنشر» وهي لجنـة علمية وقـور مؤلفة مـن عدد من أسـاتذة الجامعـة وكبار رجال التعليم) هو: «أثر المرأة في أدبائنا المعاصرين»(٧٩). وكانـت مناسبته أن العقاد حين أصدر روايتـه الوحيدة «سارة»، قبل مـدة وجيزة، ظهر من تفاصيل الـرواية أن بطلها «همام» هو العقاد نفسه. فأخذ الناس يتساءلون سواء القراء العاديون والأدباء ـ من هي سارة، لاسيما وأن الروايـة قدمتها في صورة امرأة شديـدة الإغراء، دخل معها همام ــ العقــاد ــ في عـلاقـة غـرامية عنيفـة. فكتب الحكيم أن العقــاد في هـذه القصة». . . يضع تحت أنظـارنا صورة امرأة لا شـك عندنا في أنها حقيقية، وأنـه قد التقى بها وجها لـوجه، وأنه انتفـع بها كثيرا في دراسته لخلق المرأة وطباعهـا، وأنها قد أثـرت في مجرى حياتـه بعض التأثير، وعـدلت أو أضـافت إلى علمـه بالحيـاة الشيء الكثير، ووجـه يقيني بكل هـذا أن العقـاد كاتب صـادق قليل الالتجـاء إلى الخيـال والاختراع (تأكيد الكلمات من عندي)

فمثل هـذه الملاحظـة ترد في سير الأدبـاء، كما تـرد في سير غيرهم من المشـاهير، والبحث عن «أثـر المرأة في أدبـائنـا المعـاصرين» قـد يلقي بعض الضـوء على تطـور شخصياتهم، وقد يلقي ضوءا أكثر على العلاقات الاجتماعية في فترة معينة، ولكنه لا

يقول شيئا ما عن العمل الأدبي الذي تستخلص منـه هذه المعلومات. ولعل هذا هو ماقصـده الحكيم بالضبط. فإن تـرك الرواية والكـلام عن دلالاتها الحقيقية يتضمن - فوق ما فيه عن إثـارة لفضول القارىء العادي - استخفافا ماكـرا بقيمة الرواية كعمل أدبي (وهـذا غير مستغرب من الحكيم). ولم يكتف الحكيم بهذا، بل زج بـالمازني في الحديث من طريق المقارنة بينه وبين العقاد. فإذا كـان العقاد كاتبا صادقا فإن المازني ذو موهبـة في الكذب. ويضيف الحكيم: «وهنـا لا أجد أعسر من البحث عن المرأة في حيـاة المازني. إن المازني أكثر الكتـاب تصويـرا لنفسه ولحيـاته وبيئتـه، ومع ذلك فالويل لمن يـؤرخ له. إن قدرة المازني في الخيال والاختراع، واختلاط حقه ببـاطله قد أسدل حجابا كثيفا على وجهه الحقيقي. وأنا في الحقيقة عاجز عن أن أستخلص من بين رواياته الكثيرة اللذيذة التي تعج بـالنساء المدللات، والأوانس الرشيقات، امرأة واحدة أستطيع أن أقـول إنها كانت صاحبة الشأن الأول في حيـاته. على أن الذي لا شك فيه عنـدي بلا نزاع أن هـذه المرأة موجودة بـالفعل ولولاها مـا استطاع المازني أن يكتب قصصا». (٨٠) (تأكيد الكلمات من عندي)

وقد نُشر في عدد تـالٍ من «الثقافة» رد للعقاد وآخر للمازني. أمـا العقاد فقد علق على وصف الحكيم إيـاه بأنـه «كـاتب صـادق قليل الالتجـاء إلى الخيـال والاختراع موضحا أن الخيال ضروري لفهم الشيء الماثـل بين أيدينا كضرورته لاختراع شيء غير موجـود قياسـا على شيء موجـود (٨١). فهو إذن يستبعـد كلمة الصـدق، بمعنى حكايـة الواقع، بـاعتبارهـا كلمة لا مكـان لها في الفن. وأما المازني فيستبعـد أن يراد بالصدق «أن يروي الكاتب قصـة وقعت بجملتها وتفصيلها بلا نقص أو زيادة . . وإنما المعول في الصدق والكذب على طريقة العرض وأسلوب التناول، والإخلاص في التعبير والتصوير. ولا وزن لكون القصة مما وقع للكاتب أو لسواه، أو مما تخيل، وقد يأخذ الكاتب بعض الواقع فيضيف إليه أو ينقص منه، ويبني قصته مما جرب وعرف وتخيل أيضا، ولا سبيل إلا إلى هذا المزج بين الحقيقة والخيال. وإذن فالحكيم مخطيء إن ظن أن العقاد لم يفعل في روايـة سارة أكثـر من أن يروي حـادثة كما وقعت، «فإن مـزيـة سـارة الغـوص في لجة النفس لا الحكـايـة بمجـردهـا، والكشف عن أخفى

خفاياها، والتحليل الدقيق للخواطر» وهذا كله من عمل الخيال. وكذلك يستطيع الحكيم إن شاء أن يجد في «إبراهيم الكاتب» صفحات قليلة من حياة المازني، ولكن هذه الرواية لم تعن بسرد واقعة حقيقية، «بل بتصوير حالات النفوس ونوع استجابتها للحوادث ورسم الشخصيات المختلفة.»(٨٢)

إن هذا الحوار يبدو لنا اليوم أشبه بالفكاهة، ولعله لم يخل من شيء من ذلك في وقته. ولكنه لا يخلو أيضا من دلالة على بعض المفاهيم التي بقيت متشبثة بالثقافة العربية حتى بعد أن لُقحت بأفكار رومنسية، وفي مقدمة هذه الأفكار: أن الشعر «يكذب»، وأن النثر «يقول الحقيقة».

٤ ـ واقعيون ولكن . . .

من السمات الأساسية للكتابة الواقعية أنها «تسجل» الظواهر الاجتماعية من عادات وأخلاق، فتعنى بالبشر العاديين، سواء أكانوا أخيارا أم أشرارا، (وهم غالبا مزيج من الخير والشر)، وبالحوادث التي تقع من أمثالهم أو تقع لهم، سواء أكانت سارة أم مؤلمة (وإن كانت عين الكاتب الواقعي مفتوحة غالبا على الأخطاء) فهي لا تعرض «مُثُلاً» للفضائل والرذائل، والسعادة والشقاء، والقدرة والعجز. وكما أن الكتابة الرومنسية الفنية تسعى لكشف «حقيقة» ما عن الإنسان أو عن وجوده في الكون، فالكتابة الواقعية الفنية تسعي لكشف حقيقة ما، ولكن عن إنسان معين في مجتمع معين. ومن هنا فهي المذهب الفني الذي ينتعش في ظل النظم الديمقراطية (حيث يكون للإنسان العادي اعتباره السياسي والاجتماعي) والفكرة الوطنية (لتوجهها نحو المجتمع الحاضر) والنظرة العلمية التجريبية (لنفورها من المبالغات). ومن هنا أيضا كان مجالها الأوسع في فنون القصة النثرية، كما كان مجال الرومنسية الأوسع في الشعر، والغنائي منه بصورة خاصة.

وكما كان للشعر الرومنسي سوابق من تراث الأدب العربي، حتى ليصح القول بأن مقدمات الرومنسية في أدبنا الحديث بدأت تطورا طبيعيا لحركة البعث ، ولم تنسلخ عنها إلا حين جمدت حركة البعث نفسها وغلب عليها التقليد، فكذلك كان للقصص الواقعي سوابق في التراث، استطاع المويلحي أن يبني عليها كتابه المهم

«حديث عيسى بن هشـام»(٨٣)، ولكن القصة الواقعيـة انسلخت عن هذا التراث حين ثبت أن القالب التراثي أضيق من أن يتسع لأغراضها.

وهكذا اقترن المذهب الواقعي بظهور الفنون القصصية الحديثة ورسوخ أقدامها. وظهور الحركـة الوطنيـة الديمقـراطية وتعـاظمها. وصـاحب ذلك كله إيمان متـزايد بالعقل التجريبي والعلوم التجريبية.

ولكن هذا لا يعني اختفاء الـرومنسية، التي كان ينظر إليهـا في هذه الفترة نفسها على أنها «مثـالية»، أي أنها تصـور الأشيـاء على ما ينبغـي أن تكون عليـه. وفي كل ثورة، بالضرورة قدر من الرومنسية، ولذلك كتب جوركي، أديب الثورة الروسية التي كانت معاصرة للثورة المصرية، داعيا إلى أن يكـون الأدب الثوري مزيجا من الرومنسية «ايديالزم» (مثالية)، والواقعية «دريالزم»، وإن كنا لا نظن أن الكتاب والنقاد تعمقوا المدلول الفلسفي لهذين الاصطلاحين. ويدل على ذلك مـا كتبه المازني في آخر مقاله «كلمة عن الخيـال» (١٩٢٤) فقد نـاقش في صدر المقـال الوهم الشـائع بأن الخيال معناه الإتيـان بما لا أصل له في الـواقع، فأيما شاعـر جاء بما لا عهـد للناس بـه فهو أشعر ممن يحدثهم عما يـرونه كل يوم. وقـال إن مثل هذه الغـرائب ليست من الخيال الفني في شيء. فـالخيـال الفني ينطلق من حقـائق الحيـاة. ويأتينـا بما لا يضيره بل يزيده إشراقا وصحة أن نواجهه بالحقائق. ثم يقول:

ولا يتعجل القارىء فيحسب أنا من أنصار (الريالزم) في الشعر، أي ما يمكن أن نسميه المذهب الحسي، أو تناول الشيء كما هـو واقع تحت الحس، ولكي نوضح هذا نقول كلمة صغيرة في موضوعه.

الأصل في الشعـر وسائر الفنـون الأدبيـة على اختلاف أنـواعهـا وتبـاين مراميهـا وغايـاتها، النظر بمعنـاه الشامل المحيط، وعلى قدر اختـلاف النظر يكـون اختلاف المعاني والأغـراض. والشاعـر لا يسعه إلا أن يصور مـا «يرى» بـالمعنى الأوسع، وما يراه الواحد قد لا يراه الآخر، وربما أخذت عين الشـاعر منظرا فأبدع الخيال تنويقه، وأحسن ماشاء تفويفه وتزويقه، واعلم أن رؤية الشيء في أجل مظاهره وأسمى مجاليه

وأروع حـالاتـه هي مـا يعبر عنـه «بـالإيـديـالـزم»، وعلى العكس من ذلك «الريالزم». (٨٤)

ولا يملك المرء إلا أن يلاحظ هلهلـة اللغة النقديـة بما فيها من «تنـويق وتزويق» يذكـرنا بأسـاليب الآمدي والجرجـانيين. ولا لوم على المازني فقـد كان للنقـاد في زمنه أسـاليبهم التي تتـوخى تحسين العبـارة قبل تحديـد الفكـرة، ولا يـزال بعض النقـاد ومـؤرخي الأدب عندنـا يفضلـون هـذه اللغة. ولكن إذا كـان المازني قـد اكتفى من تعريف «الإيـديالزم» ـــ الرومنسيـة ـ بتأثيرها النفسي في المتلقى، وكـاد يقترب في هذا التعـريف من «الصنعـة» الكلاسيكيـة تـاركـا «الريـالـزم» بلا تعـريف إلا أنها ضـد «الإيديالزم»، وإذا كان قد استشهد على مـايقصده من «الإيديالزم» بأبيات البحتري المشهورة في وصف الربيـع وبيت واحد من وصفه لإيوان كسرى ـــ ولعله ليس أدل ما في هذا الوصف على مايقصده المازني تاركا «الريالزم» مرة أخرى بدون استشهاد، لأن هذا المذهب هو في نظره «من الأكاذيـب»، فقد يدل ذلك كله على أن النقد في ذلك العصر ـ لدى «مدرسة الديوان» وغيرها ـ لم يكن متقدما على الإبداع، وهذا ما يغرى معظم الـدارسين اليـوم بإهمال النقـد المعـاصر للإبـداع أو اتخاذه مجرد حـاشيـة على الحركات الأدبية وإعمال منـاهجهم النقدية الأحدث في الأعمال الإبداعيـة بمفردها. ولكننـا قد نـرى في غمـوض الحدود بين المذاهب والأسـاليب في النصـوص النقديـة شـاهـدا على اختـلاط هـذه المذاهب والأسـاليـب في الإبـداع، ومن ثم يتمم النقـد والإبـداع المتعـاصران صورة العصر الأدبي للـدارس المتأخـر. ولعل أوضح مـا يمثل اختـلاط الرومنسيـة بالـواقعية فكـرا وأسلـوبا، في ذلك العهـد، هو روايـة «زينب» (١٩١٢) لمحمد حسين هيكل، فهذه الرواية التي أجمع دارسو الأدب العربي الحديث على أنها أول رواية فنيـة في تاريخ هذا الأدب، وأنها كانـت بالنسبة إلى ما سبقهـا قفزة كبيرة، وبالنسبـة إلى ما تـلاها سلفا محترمـا، هذه الـرواية الـرائدة تختلط فيها سمات الرومنسية والواقعية اختـلاطا يندر مثيله. فالعقدة رومنسية خالصـة: حامد، شاب مثقف حساس، ممـزق بين مطالب الروح ونـوازع الجسد، بين «حب الحب» والحب نفسه كحقيقة بيولوجية، وينتهى أمـره بأن يهجر مجتمعه ليبحث عن ذاته الحقيقية؛

وزينب : العاملة الريفية الجميلة إلى درجة أن حامد ابن صاحب الأرض يتعلق بها لا ليشبع نزوة جسدية طارئة، والتي تحب عاملا مثلها ولكن أهلها يزوجونها من فلاح ميسور الحال فتمرض بالسل ـــ هذا المرض الرومنسي المعروف ـ وتموت مثل غادة الكاميليا، كما يقول يحيى حقي(٨٥). ولكن وصف حياة الفلاحين اليومية واقعي جدا.

والعنصران الإضافيان اللذان يتخللان القصة ـــ سواء نظرنا إليهما على أنهما داخلان في بنية الرواية أم مقحمان عليها، وهما وصف الطبيعة والنقد الموجه إلى نظام «الجمعية» أي المجتمع، والذي يتحدث فيه المؤلف بلسان حامد أو ينطق حامد بأفكار المؤلف، أولهما رومنسي خالص، وثانيهما واقعي بمضمونه، ولو أنه ينتمي شكلا إلى النثر الإصلاحي السابق على عصر الرواية الفنية. ولا غرابة في هذا، فهيكل كان واقعا تحت تأثير أستاذه وقريبه أحمد لطفي السيد، وهو زعيم الاتجاه العقلاني في مصر، إلا أنه كان ـ في الوقت نفسه، ومثل كل شباب مصر في تلك الآونة ـ ملتهب العواطف، ولعله كان قد ابتعد بوعي عن سذاجة المنفلوطي، ولكن هل كان في استطاعته أن ينجو من تأثير مصطفى كامل، الزعيم الوطني الذي كان أشبه بالشعراء منه بالزعماء؟ إن هيكل يروي لنا بنفسه كيف هزت وفاة هذا الزعيم الشاب أعماق كل مصري، حتى أستاذه لطفي السيد الذي كانت فلسفته في العمل الوطني مختلفة كل الاختلاف(٨٦).

فلا عجب إذا تأخرت الواقعية إلى العشرينيات، ولا عجب إذا ظلت الرومنسية تنازعها البقاء حتى الأربعينيات، وإن غلبت الواقعية على القصص، بينما كادت الرومنسية تنفرد بالشعر، ولكن التنظير النقدي كاد يختفي منذ أواخر العشرينيات إلى أوائل الأربعينيات، فسار المذهبان بقوة الاندفاع الذاتية إلى أن ظهرت تباشير الحداثة تنبيء بدخول عصر جديد لم يكن عصر التعلُّم من الغرب، مع السعي للاستقلال، بل عصر الالتحام بالغرب، سواء أكان هذا الالتحام إراديا أم غير إرادي، هنا أيضا لا يمكننا أن نغفل تأثير المناخ السياسي الاجتماعي. لقد كان مناخا مائعا، تحقق فيه الاعتراف باستقلال مصر دون أن تصبح مستقلة فعلا، وتنبه فيه الوعي الاجتماعي

دون أن يستيقظ تماما، وشغل الناس بالأزمة الاقتصادية عن الحرية السياسية، ثم شغلوا بنذر الحرب العالمية عن المطالب الوطنية، بل كانت معاهدة ١٩٣٦ اعترافا من الأغلبية بأن المطالب الوطنية يمكن أن تؤجل حينا. في هذا المناخ المتردد المائع يمكن أن يشحب الفكر، وتنحصر العاطفة في حدود الذات، وتضعف الإرادة عن مواجهة الواقع، ويتنازل الخيال عن طموحه والعقل عن شجاعته، فيصبح الاحتماء «بإنسانية» مبهمة هو كل ما يستطيعه الأدب، وإذا نحن أمام خليط واقعي رومنسي كلاسي لا نجد فيه المذاق الواضح لأي من هذه الألوان.

يحدثنا يحيى حقي عن مولد الحركة الواقعية حديث من شهده وشارك فيه، ثم تجاوزه واستطاع أن ينظر إليه من منصة عصر آخر. يحدثنا عن رواد« المدرسة الحديثة» كذلك سموا أنفسهم ـ محمد تيمور ومحمود تيمور ومحمود طاهر لاشين وحسين فوزي وإبراهيم المصري وحسن محمود، وينسى يحيى حقي نفسه، ويفضل أن يتحدث عن أفراد المدرسة الحديثة بضمير الغائبين. ثم ينسى مرة أخرى فيتحدث عنهم في الفصول التالية بضمير المتكلمين، يحدثنا عن تهيبهم ـ أول الأمر ـ لكتابة قصص مصرية مؤلفة، إذ كانوا يؤمنون بالترجمة لتفوق القصص الأجنبي، «لكننا عدنا فقلنا إننا نأمل أن نخلق أدبا جديدا، فلماذا نترك هذا الشرف لغيرنا، وبعد جدال عنيف قررنا القيام بهذه المغامرة(٨٧). ويحدثنا عن تطور فكر هذه الجماعة وتلمذتهم الأدبية، فيذكر أنهم بدأوا بالاتصال بالأدبين الإنجليزي والفرنسي، من شكسبير وراسين إلى ديكنز وموبسان، ثم «قادهم جوعهم الثقافي إلى آفاق أخرى، فقرأوا لكتّاب يجذبونهم لما في حياتهم من ماس أو لقدرتهم على البهلوانية، وهكذا عرفوا أوسكار وايلد وإدجار ألان بو وبودلير ورامبو وفرلين، وقرأوا للإيطالي بيراندلو وترجموا له، وتفكهوا بقراءة بوكاشيو ومارك توين. «وكان من النادر أن تسمع باسم الجاحظ أو المتنبي، ولم تكن أسماء أعلام النقد تشغل مكانا كبيرا في حديثهم، وكان التعصب لكاتب لا لمذهب. (٨٨). هكذا كتب يحيى حقي في «فجر القصة المصرية». ولكنه عاد فقال في تقديمه لمجموعة محمود طاهر لاشين «سخرية الناي» إن هذه المدرسة تولت التبشير بالمذهب الواقعي وإدخال الفلاح ورجل الشارع في

النطـاق الإنساني(٨٩)والـواقع أن الـدعوة إلى المذهـب الواقعي واضحـة وصريحة في المقدمة التي كتبها محمود تيمـور لمجموعته القصصية الأولى («الشيخ جمعة» ١٩٢٥) فهل استقـر أعضاء «المدرسـة الحديثة» عند المذهـب الواقعي عنـدما أصبحـوا أكثر نضجا؟ يلاحظ أن يحيي حقي عندما يتحدث عن هذه المرحلة الأخيرة في كتابه «فجر القصـة المصرية» لا يتحـدث عن المذهب الـواقعي أكثـر ممـا تحدث عنه في المرحلـة الأولى، إنما يشير إلى أن هؤلاء الشبان المتحمسين انتقلـوا إلى المرحلة الثانية، «مـرحلة الغـذاء الروحي التـي حركت نفـوسهم وألهبت عـواطفهم ودفعتهم للكتـابة بحـرارة الشباب عنـدما وقعـوا تحت تأثير الأدب الروسي. والأدب الـروسي أصبح يعـد «أدبا واقعيـا» بعد أن تجاوز مـرحلة النشأة، مـرحلـة بوشكين وليرمنتـوف، ولكنها كـانت واقعية من طراز خاص، كان هذا الأدب الـروسي «الواقعي» كما يقال عنه عادة، ولو أن يحيى حقي قد تجنب هـذا الوصف أيضـا، شديد الانشغـال بالأزمات الـروحية، وإن كـانت نظرتـه الشاملـة للمجتمع، بجميع طبقـاته، بـالغـة الدقـة في تصويـر تفاصيل الحياة اليومية والسمات الخِلْقية والخُلقية لمختلف الشخصيات. يصف يحيى حقي هذا المزاج العجيب بشيء من التفصيل ثم يقـول: كل هذه أجواء تـوافق مزاج الشاب الشرقي الملتهب العاطفة، المحروم من الحب، لذلك لا أكون بعيدا عن الحق إذا أرجعت إلى الأدب الـــروسي الفضـل الأكبر في إنتـــاج أعضـــاء المدرســـة الحديث»(٩٠).

إذن فقد كان هؤلاء الشبان واقعيين بالطمـوح والرغبة، أو ربما بالاقتناع العقلي، ولكن واقعيتهم كانت مشوبة بكثير من الـرومنسية في محاولاتهم الإبداعية. وعلى كل حال فقد توقف معظمهم عن الإنتاج بعد محاولات معدودة. ربما كان أغزرهم إنتاجا في فترة التكـوين هذه هـو رائدهم محمد تيمـور، الـذي انتقل من الشعر الـرومنسي ـ منظومـا ومنثورا ـ إلى المسرح والقصـة القصيرة. ويعد كثير من مـؤرخي الأدب قصته «في القطار» (١٩١٧) أول عمل في اللغة العربيـة ينطبق عليه شكل القصة القصيرة. ولكنها كـانت في الحقيقة أقـرب إلى شكل «الصورة». أما مـن حيث الأسلوب الفني فإننا نستطيع أن نصفها بالواقعية دون تـردد. وكذلك سائر قصص محمد تيمور التي

تضمها مجموعته الـوحيدة «ماتراه العيون» . إذن فقد تـوقف معظم أفراد هذه الجماعة عن الإنتاج بعـد محاولات قليلة . ويمكن أن يعزي ذلك إلى شعورهم بـالإحباط لأن جهودهم أهملت مـن قبل النقد الجاد كما أعرض عنهـا الجمهور الـذي ظل ميالا إلى الـرومنسية السهلـة . وبعضهم عـاود الكتابـة ــ مثل يحيى حقي نفسه ــ على فترات متبـاعدة ، ومع أنهم ظلـوا مخلصين لحرفية القصـة الـواقعية إلى حـد كبير، وتدرجـوا بنجاح من شكل الصـورة إلى شكل القصة القصيرة المكتملة العنـاصر، فإن «الروح» الواقعية ـ الجرأة في تصوير الواقع بكل مافيـه من نقائص ـ سرعان ما أصابها الوهن ، وربما كـان ذلك لأنهم هم أنفسهم قـد تغيروا . وقـد ظهر هـذا التغير جليـا في أدب محمود تيمور، الذي بدأ واقعيا وانتهى كلاسيا . (٩١)

على أن قضية «الـواقعية» لم تكن بـدعة أعجبـت بها مجموعة صغيرة مـن الشبان الأصحاب ، لقد عبرت عن لحظة اجتماعية معينـة . وإذا كانت قلة من الشباب فقط هي التي تلقفت إيحاءات تلك اللحظة ، فقـد ترجموها بصدق ، وأوجـدوا ـ لأول مرة في العربيـة ـ أدبـا قصصيا جادا ذا شكـل متطور، واستطاعـوا أن يؤثـروا في الأشكال القصصية الـرائجة التي أصبحت تعنى بتصـوير البيئـة والشخصيات ــ وإن كانت نمطية إلى حد كبير ـ بدلا من السرد المباشر والتعليقـات الفجة . ومما يدل على أصالة الحركة أن أهـم نص نقدي عبر عن أهـدافها وقد سبق مقدمة تيمور بعـدة سنوات ـ لم يكن صادرا عن هذه المجمـوعة من الأدباء الأصدقاء بل عن كـاتب آخر يصفه يحيى حقي بأنه اللغز المحير في فجـر القصة المصرية ، لأن حقي وأصحابـه لم يتصلوا به ولم يعرفوا عنه شيئا ، وإن كانوا قد قرأوا له وأعجبوا به .

هذا الشعور بالذنب نحـو شقيق لم نره ، هو الذي جعل يحيى حقي ينزل من على منصتـه ويعانق هـذا الكاتب بـدلا من أن يكتب عنه مـؤرخا أو نـاقدا . والـواقع أن المعلـومات القليلـة التي أمكنـه أن يعرفهـا عن عيسى عبيـد ، فضـلا عن كونـه من السابقين الأولين إلى التبشير بمذهبهم واقتحام ميدان الكتابة الإبداعية على هدى من هذا المذهب ، تجعلـه جديرا بكل هـذا الحب . فهو ـ على الأرجح ــ شامي متمصر، ولكنه لا يقل غـراماً بمصر واعتزازا بمصريتـه عن هيكل ، ذلك «المصري الفلاح» .

ومجموعته الأولى تنطق بهذا الحب في إهدائها إلى سعد زغلول (وقد حذف من الطبعة الجديدة) وفي القصة الأخيرة، وهي أشبه بقسم من رواية وعد بإتمامها في المجموعة التالية، وصور فيها أحداث الثورة الوطنية من خلال مذكرات فتاة بلغت سن العشرين ولا تزال تنتظر الزوج (شيء مقلق في ذلك الزمان) وبذلك أمكنه أن يربط بين تحرير المرأة وتحرير الوطن.

يجب أن تتخلى عن عواطفك، وتنظر إلى هذه القصة بمقاييس ١٩٦٤، لتقول مع عباس خضر إنها «قصة وطنية صارخة»(٩٢). أما إذا نظرت إلى المجموعة، وإلى المقدمة بوجه خاص، من المنظور التاريخي فيجب أن تقول بغير تحيف ولا محاباة إننا نشهد هنا بداية عصر الهواية في كتابة القصة. وقد كان إلى جانب هؤلاء الهواة الذين أخلصوا لفن القصة ولم يستبدلوا به غيره من ألوان الأدب حتى حين عجزوا عن الاستمرار فيه، هواة آخرون من محترفي الأدب أو الصحافة أو التعليم أو المحاماة، الذين مارسوا كتابة القصص «بعض الوقت»، ومن هنا نقدر قيمة الملاحظة التي أبداها هيكل في «ثورة الأدب» عن الحاجة إلى التخصص لكي يشتد عود الفن القصصي(٩٣)، كما نقدر شجاعة محمود تيمور، ومن بعده توفيق الحكيم ثم نجيب محفوظ ومحمد عبدالحليم عبدالله، الذين أعانهم ثراء موروث، أو وظيفة حكومية قليلة الأعباء، على التفرغ للكتابة القصصية، ولكنهم مع ذلك كانوا في حاجة إلى قدر من الشجاعة ليوقفوا حياتهم على هذا اللون من الكتابة، الذي كان ينظر إليه ـ حتى العهد الأخير ـ على أنه من أقل فنون الكتابة احتراما، وإن كان الوضع قد انعكس الآن.

أول ما يستوقف النظر في كتابة عيسى عبيد، سواء في المقدمة أو القصص، ركاكة الأسلوب. إنه يطالب بالتوقف عن «تقليدنا الأعمى الجامد الغبي لأدب العرب القديم، ومجاراتنا لهم في الخيال والتشبيه والاستعارة والمحسنات البديعية والعبارات اللغوية»(٩٤) وهذا مطلب المجددين جميعا بل والكلاسيين الجدد أيضا، وإن كانت «العبارات اللغوية» ذات مدلول ملتبس عند من يعرفون اللغة، واضح فقط عند من يجدون عناء في استخدامها. فليست مشكلة عيسى عبيد أنه يريد أن

يكتب بلغة سهلة قريبة من اللغة الطبيعية، بل إنه يحاول أن يكتب بلغة فصيحة أنيقة ولكن مهارته لا تسعفه. ولابد أن القارىء الذي ألف أسلوب المنفلوطي بألفاظه المنتقاة وموسيقاه الناعمة العذبة سيبتسم حين يقرأ عبارة مثل «حركتنا الوطنية البديعة الجديدة» أو «الرقي والنضوج المبكر البدري»(٩٥).

ولا يشعر عبيد بأن ثمة مشكلة في لغة القصص والمسرح تعدل ضرورة الاختيار بين الفصحى والعامية. وهو من دعاة التوفيق، وكيفيته عنده أن الحوار إذا طال فيجب أن يكتب بلغة عربية متوسطة، خالية ــ حسب تعبيره ــ من «التركيب اللغوي»، وهذا لا يمنع من استعمال العامية عند حكاية جملة واحدة أو جمل قليلة(٩٦) وهو يبدي أسفه لأنه لم يستطع، لضيق المجال، أن يخصص فصلا من هذه المقدمة «لدرس لغة التأثر والانفعال التي أخذ كتاب الناشئة الجديدة يستخدمونها في كتابتهم، تلك اللغة الحية المرنة الشغوفة باختيار الكلمات الفنية وابتكار العبارات الجديدة التي تؤدي المعنى بقوة ودقة»(٩٧). ويدل السياق على أنه أراد بلغة التأثر والانفعال ما نسميه الآن اللغة الانطباعية، لا اللغة الخيالية التي تعتمد على المبالغة، والتي عابها في أكثر من موضع واحد. ولعل الوقت كان مبكرا بالنسبة لخلق هذه اللغة الفنية الانطباعية، ولعل أقرب كتّاب هذه الطبقة إلى النجاح في ذلك هو محمود طاهر لاشين في مجموعتيه «سخرية الناي» (١٩٢٧) و«يحكى أن» (١٩٣٠)، ولاسيما الثانية منهما، ثم أصبحت قضية اللغة الفنية هي أهم ما شغل يحيى حقي، أصغر أفراد هذه الطبقة سنا، وقد استطاع بعد مكابدة طويلة، أن يخلق لنفسه لغة هي أقرب مايكون إلى ما تخيله عبيد، وعاقه عن تحقيقه، ولو جزئيا، ضعف أداته اللغوية. ويكفيه على كل حال أنه نبه غيره إليه.

أما محمد تيمور، ومحمود تيمور من بعده، فقد حققا منذ وقت مبكر، أي من أوائل العشرينيات، ما يجب أن نعده علاجا صحيا قاسيا للترهل اللغوي السائد، فكتب قصصهما بلغة مقتصدة إلى أقصى حد حتى لتكاد تخلو خلوا تاما من اللمسات الأسلوبية التي تفيد في نقل الظلال الدقيقة للمعنى. وقد عدّل محمود أسلوبه مع الزمن، ولكنه جنح إلى الرصانة الكلاسيكية أكثر من الدقة الانطباعية.

ولعيسى عبيد تصور واضح للبناء القصصي استلهمه ــ على مايظهر ــ من مجمل ما شرحه زولا في كتابه «الرواية التجريبية». فالقصة أو الرواية يجب ــ في نظره ـ أن تقوم على دراسة دقيقة وعميقة للشخصيات، من حيث مزاج الشخصية وصفاتها الوراثية وتأثير البيئة فيها. ومن ثم يكون وضع الشخصية في موقف معين، وتركها تتصرف في هذا الموقف بما يتناسب مع طبيعتها، هينا على الكاتب القصصى(٩٨) ومن أجل ذلك ألح عبيد على من يروم طرق أبواب هذا الفن أن يتعمق دراسة علم النفس، وأن يدرب نفسه على ملاحظة البيئة والشخصيات من حوله، وأشار إلى عدة قوالب معروفة في كتابة القصة، مثل قالب الرسائل وقالب المذكرات وقالب الاعترافات(٩٩)، ويبدو أنه تعمد التنويع بين قصص المجموعة، فكانت فيها أمثلة لكل الأساليب التي ذكرها في المقدمة. ولم يشترط سوى شرط واحد لجودة التأليف القصصي، وهو دقة الملاحظة مع عمق التحليل النفسي. وفاته شرط كان من أهم ما نبه إليه عميد المذهب الواقعي فلوبير، وهو أن يختفي الكاتب القصصي وراء شخصياته. ومن العجيب أن عبيدا لم يذكر هذا الشرط في المقدمة، وكثيرا ما خالفه في قصصه، وإن اختلفت تعليقاته المستمدة من ثقافته النفسية وأحكامه الأخلاقية التي يغلب عليها التشاؤم عن المواعظ الخطابية التي عابها على أنصار القديم. ولا نفسر ذلك بالجهل بل بطفولة الفن، وشدة حرص الكتّاب في تلك المرحلة المبكرة على إبداء آرائهم بالتدخل المباشر في سياق القصة. لقد كان التعطش إلى الحرية أقوى لدى هؤلاء الكتاب المبتدئين من الروح الموضوعية المستفادة من الإيمان بالعلم.

ولذلك لا ندهش حين نرى عيسى عبيد في هذه المقدمة يدافع عن المذهب الجديد، مذهب الحقائق أو «الريالزم»، لا على أساس أنه المذهب الذي يتفق مع سيادة الروح العلمية بل على أساس «أننا نحكم على حسب أمزجتنا وميولنا وأذواقنا، وأمزجة الناس متعددة، وميولهم متضاربة، وأذواقهم مختلفة ومتضادة، فلا يصح ولا يحق لنا أن نجبر غيرنا على قبول ما لا يسيغه ولا يهضمه. (١٠٠) وحق كل إنسان في إبداء رأيه بحرية مطلب إنساني أساسي وجزء جوهري من مفهوم الديمقراطية، ولكن صاحب الرأي إذا لم يستطع أن يدعم رأيه بحجج موضوعية لم يكن لرأيه قيمة، والحجة الوحيدة التي يسوقها عبيد لتأييد «مذهب الحقائق» وبيان سبب إيمانه بأن

هذا المذهب سوف يسود يوما، هو تفاؤله بأن الحركة الوطنية سوف تغير كل شيء في أحوالنا السياسية والاجتماعية والأدبية، و«الثورة المنتظرة في عالم الأدب العصري المصري سترمي إلى القضاء على الأدب القديم الجامد المتشابه المبتذل، فتكون أشبه بالثورة التي قام بها فكتور هوجو ضد الأدب المدرسي، والتي نادى بها زولا وجماعته ضد المذهب الخيالي لإيجاد مذهب الحقائق أساس أدب الغد»(١٠١)

لاشك أن الجمع بين «المذهب الخيالي» (الرومنسي) و« مذهب الحقائق » (المذهب الواقعي) في حركة واحدة يراها الكاتب نموذجا «للثورة المنتظرة في عالم الأدب العصري المصري» أمر يلفت النظر. ولا يبدو أن هذا الجمع كان مقصودا تماما، وإلا كان من المنتظر أن يشرح الكاتب دوافعه. ولا يمكن أن يكون غير مقصود أيضا، لأن الكاتب يعرف الفرق بين المذهبين، وقد هاجم «المذهب الخيالي» في الفصول الأولى من مقدمته (والواقع أنه ناقض نفسه هنا). ولا يجمع بين المذهبين، بنص كلامه هنا، إلا أن كليهما «ثورة»، ولعله لا يعترف أن «المذهب الخيالي» أو «الإيديالزم» كما وجد في زمنه كان جديرا بأن يعد موازيا لمذهب هوجو، وقد رأينا من النقاد قبله من أخذ على المنفلوطي تشويهه لشخصية ستيفن بطل رواية «تحت ظلال الزيزفون»(٩٦)، وهو يردد هذا النقد الآن، ويضيف إليه أن مذهب «الإيديالزم» كما يمثله كاتب مثل المنفلوطي، متفق مع ميول الشعب المصري، لأن الشعب المصري شعب محافظ أخلاقي قبل كل شيء، يعبد قيدمه ويقدس ما صنعه الآباء متوهما أن ما وضعه أجداده العرب هو الحد النهائي للكمال الإنشائي الفني الذي يجب أن نترسمه باحترام وإجلال»(٩٧)

لعل ما يعنيه إذن، وإن لم يقله بوضوح، هو أن المذهب السائد في زمنه هو مزيج من «المدرسية» (الكلاسية) و«المذهب الخيالي» (الرومنسية)، وأن الثورة المرتقبة ستكون كذلك مزيجا من المذهب الخيالي ومذهب الحقائق.

وعدم الوضوح هذا هو الذي منع من ظهور مذهب أدبي له خصوصيته المصرية أو العربية، وجعل النقد والإبداع يتخبطان معا بين المذاهب. وإن دهشتنا لتشتد حين نرى ـ بعد نحو عشرين سنة ـ ناقدا لا نشك في عمق ثقافته الأكاديمية والأدبية

العامة يشارك في هـذا الخلط . ذلك الناقد هو محمد مندور، ومقـالته «نداء المجهول والأدب الواقعي»(١٠٢) تبدو تحريفا متعمدا لمعنى الواقعية . فهو يصف رواية محمود تيمـور بأنها واقعية ، بل «نمـوذج دقيق لـلأدب الواقعي»، رافضـا بعناد فكـرة تحول كاتبها من المذهب الواقعي الذي عـرف به نحو المذهب الرومنسي. وحجته تتلخص في أن شخصياته الثانوية تحمل قسمات دقيقة من الواقع . وهذا في نظر الناقد أهم من عقـدة القصة ، وهي مغـامـرة لاكتشاف قصر مجهـول، وشخصيتهـا الرئيسيـة وهي سائحة إنجليزية (مس إيفانس) استهواها سر الشرق الغامض، والشخصية المكملة لها وهي شخصية شاب جن بسبب الحب . كل هذا يعبره الناقـد، أما فكرة الرواية ، وهي قمة الـرومنسية ، فيتجاهلها النـاقد تجاهلا تامـا ، وإلا فماذا كان يمكنه أن يجد من الواقعية في فكرة انتصار الخيال على الحقيقة ، عندما تحل السائحة الإنجليزية محل حبيبة الشاب المفقودة؟

وكانت بدايـات الحداثة رد فعل لعودة الكلاسيـة التي اقترنت بزمن الحرب ، وما صـاحبه مـن نشاط ثقـافي للـدول الغـربية والجاليـات الغـربيـة في مصر. لقد ظهـر «الاستقطاب» الذي شكا منه يحيى حقي ، بين الثقافة التقليدية والثقافة الوافدة ، ولم يكن ظاهرا قبل ذلك في بيئة المثقفين ، فالنماذج الثقافية البارزة في الجيل السابق كانت تجمع بين الثقافتين ، حتى من خضعوا فترة من الزمن للتعليم الذي فرضه الاستعمار. كان الاستقطاب ، في الأجيـال السابقة ، بين الشعب الفقير بكل قيمـه وعاداته وبين القلة المثقفة ، وبفضل اتسـاع نطاق التعليم ـ نسبيا ـ وبدء الممارسـات الديمقراطية ـ رغم عيـوبها ـ دخلت قطـاعات جـديدة من الشعب في الحيـاة العامـة ، والتقت مع القـوى السيـاسيـة المحـافظة على مفـاهيم سلفيـة محافظـة . هنـا أصبحت ظـاهـرة «الاستقطاب» أشمل بكثير وأشـد إنذارا مما عـرف في العشرينيات من صراع أدبي بين المجددين والمحافظين . ولنحصر أنفسنا في نطاق الأدب نذكّر بظهور كتاب «البلاغة العصريـة» لسلامـة مـوسى والـرد عليه «دفـاع عن البـلاغـة» لأحمد حسن الزيـات (١٩٤٥) الأول يدعو إلى «بلاغة» جديدة تستند إلى العلم ، والثاني يدافع عن البلاغة التقليدية ، بلاغة الشعر. ويبدو من المقـارنة الأولية بين كلمة «بلاغة» في الكتابين أن

المعنى مختلف. فهو في الأول طريقة الكتابة، وفي الثاني صنعة الشعر والكتابة كما عرفت بين الشعراء والكتاب (المحترفين) في العصور السابقة، وتمثلت في «علم البلاغة». وفي الكتاب الثاني دعوة ضمنية إلى «استقطاب» آخر، استقطاب بين المتخصصين في اللغة وغيرهم، وقد كان من عوامل هذا الاستقطاب قيام المجمع اللغوي فوق وظيفته الأساسية وهي وضع مصطلحات عربية للعلوم الحديثة، بنشاط جديد في «تشجيع» الأدب عن طريق منح جوائز للشعر والقصة، وكان من الطبيعي أن يلتزم المجمع بقواعد صارمة، لا في اللغة فحسب، بل في كل ما يتصل بالأعراف والتقاليد.

والإبداع الأدبي ليس حكرا لعلماء اللغة، فاللغة ملك لجميع أبنائها، والإبداع موهبة يتميز بها أفراد في جميع المهن، هؤلاء هم «الهواة» الذين لا يصبحون «محترفين» إلا بعد أن ترسخ أقدامهم في فن الكتابة. وأعظم إنجازات الأدب العربي الحديث تمت على أيدي هؤلاء الهواة، عندما انتقلوا إلى الاحتراف. ولكن من مشكلات الثقافة العربية ـ والمصرية بخاصة ـ أن ثمة هوة بين محترفي اللغة، من علماء ومعلمين، وبين عامة المثقفين. وهذا النوع الأخير من الاستقطاب يحول الكثيرين من هواة الأدب إلى أعداء اللغة، وقد ينتقلون إلى الاحتراف أو ما يشبه الاحتراف وهم كارهون للغة، أو كارهون لتراثها الأدبي، لأن أساتذة اللغة قدموا إليهم صورة مشوهة عنها، فأكثرهم لا يفرقون بين عصور الازدهار وعصور الانحطاط، ولا يقدرون اختلاف الأذواق من عصر إلى عصر، بل يرمون الأدب القديم كله بأنه شكلي عقيم، أدب ألفاظ لا أدب أفكار. والذي يحمي بعضهم من الوقوع في مأزق الكتابة بدون لغة، أو بلغة يخترعونها لأنفسهم، أو التحول إلى العامية، أو إلى لغة أجنبية، هو أنهم يجدون في أدب العربية تراثا ما يمكنهم الاعتراف به، وهو غالبا تراث الجيل السابق من المجددين.

نجد إحدى بواكير الفكر الحداثي في المقدمة التي كتبها المحامي عادل كامل لروايته «مليم الأكبر» (١٩٤٤). ونجد فيها ذكرا للمجمع اللغوي الذي كان قد رفض الرواية، ومناقشة للزيات حول آرائه في البلاغة العربية، وأفكارا يقدمها كما

لـو كـان يكتشفها لأول مـرة، مع أن رواد الـرومنسيـة أشبعـوها شرحـا (مثل مسألـة «الصدق» أو «الأمانـة» في التعبير عن النفس)، وقد تكون من المبادىء المعـروفة عند علماء البلاغـة المتكلمين (مثل قضية اختلاف المعنى باختـلاف اللفظ). وعجزا عن إدراك اختلاف المصطلحات بين عصر وعصر، وبين لغة ولغة، أدى به إلى الزعم بأن العرب لم يعرفوا هذا الفن اللغـوي الذي نسميه الأدب لأنهم أطلقوا اسم «الأدب» أو علم الأدب أو «علوم الأدب» على طائفة من العلوم اللغوية.

كان عادل كـامل قصصيا واعدا (وقد خسره أدبنا الحديث بانصرافـه عن الكتابة بعد هذه الرواية بالذات) ولم تخل مقدمتـه هذه من ملاحظات طيبة عن فن الكتابة، وإن كان قد أعطى عنصر «التشويق» أكثر مما يستحقه، ولا من اعتراف جميل بفضل الجيل السـابق من المجـددين، وإن لم يميـز بين كتـاب مدرسي مثل «أصـول النقـد الأدبي» لأحمد الشايب وكتاب نقـدي رائد وهو «مقدمة لدراسة بـلاغة العرب» لأحمد ضيف (العجز عن إدراك اختـلاف المصطلحات مـرة أخرى!). ولكن هذه المقـدمة كانت، بكل فضـائلها وعيوبها، باكـورة من بواكير الحداثة، ونذيـرا من نذر الصراع الذي نشهده اليوم، والذي لا يعد الأدب إلا واحدا من أهون مظاهره.



المقالة الثالثة

في أن المذاهب الأدبية تعكس خصوصية تاريخية للثقافة الغربية

والفوارق بين المدارس الصحيحة والمدارس المختلفة كثيرة في النشأة والدلالة. ولكن الفارق الأكبر بينهما هو أن المدرسة الصحيحة ثمرة طبيعية نميزها بعد وجودها، وأن المدرسة المختلفة ثمرة صناعية يسبقها التدبير والتواطؤ قبل أن يعرف لها وجود. وأصدق ما عرف من المدارس الأدبية والفنية فإنما عرفه النقاد بعد الملاحظة والمقابلة بين ثمرات الفن والأدب في عصر واحد أو عصور كثيرة، وقد تتفرق أجزاء هذه المدارس في بلدان شتى على أوقات متقاربة أو متباعدة، لأنها مظهر لحالة طبيعية واحدة تشترك فيها جميع البلدان.

عباس محمود العقاد(١)

في العصور القديمة لم تعرف المذاهب الأدبية، كما لم تعرف في العصور الوسطى، وإنما أخذت تتكون ابتداء من عصر النهضة... والذي تجب الفطنة إليه عند البحث في نشأة المذاهب الأدبية هو أن لا نتصور أنه قد قصد إلى خلقها، فوضع الشعراء أو الكتاب أو النقاد أصولها من العدم، ودعوا إلى اعتناق تلك الأصول، وذلك لأن الحقيقة التاريخية هي أن المذاهب الأدبية حالات نفسية عامة ولدتها حوادث التاريخ وملابسات الحياة في العصور المختلفة، وجاء الشعراء والكتاب والنقاد فوضعوا للتعبير عن هذه الحالات النفسية أصولا وقواعد تتكون من مجموعها المذاهب، أو ثاروا على هذه القواعد والأصول لكي يتحرروا منها، وبذلك خلقوا مذهبا جديدا، على نحو ما ثار الرومنتيكيون على الكلاسيكية.

محمد مندور(٢)

تدل الكلاسية، في البلدان التي درسناها، على ثلاث مجموعات أدبية متمايزة: الأدب الفرنسي في القرن السابع عشر، والأدب الإنجليزي في أواخر القرن السابع عشر وأوائل الثامن عشر، والأدب الألماني في أواخر القرن الثامن عشر. وهي مختلفة فيما بينها اختلافا واسعا من حيث المادة والشكل، ومن حيث دعوى المرجعية والعظمة، بل ومن حيث علاقتها بالآداب القديمة أيضا.

رينيه ولك(٣)

يجب أن نتخلى تماما عن الدقة لكي نستطيع أن نعرّف الرومانسية.

بول فاليري(٤)

١ ـ البحث عن الجذور

البحث عن «المذاهب» في أدب كأدبنا العربي الحديث يثير مشكلة الأصالة. وهي نفس المشكلة التي يثيرها البحث عن الأنواع الأدبية (القصة والرواية والمسرحية والمقالة إلخ). هل استطعنا أن نجعل هذه الأنواع والمذاهب التي اقتبسناها من الغرب معبرة عن وجودنا الحقيقي (لا وجوهنا المستعارة)؟ ولكن هذه المشكلة لا تقتصر على الأدب، أنواعه ومذاهبه. لقد اقتبسنا من الحضارة الغربية أشياء كثيرة أخرى، فهل حافظنا على «حقيقتنا» في هذا الاقتباس أو أضعناها؟ وقد يقال حينئذ إن الأدب يتقدم على غيره في الأهمية، إن لم يكن في الزمن، لأن الأدب هو التعبير الألصق بحقيقتنا، بأعماق وجودنا.

إذن فالمشكلة هي مشكلة حضارة، وهي مشكلة بالغة الخطر، لأنها في الوقت نفسه مشكلة وجود، ولكنها مشكلة واحدة.

أما حين نبحث عن المصدر، كما نفعل الآن، فإننا نصادف مشكلات كثيرة:

ربما يكون أولها: كيف توضع هذه المذاهب؟ هل هي «ثمرة طبيعية» كما يقول العقاد (إذا كان المذهب صحيحا) أو نتيجة عمل وتفكير، كما يفهم من كلام مندور؟

وربما يكون السؤال الثاني: لماذا وجدت هذه المذاهب في تلك المنطقة من العالم، وهذه الحقبة من التاريخ، دون غيرها من الأقطار، وفي غير هذا العصر الحديث بالذات؟

وربما يكون السؤال الثالث: لماذا تتمايز صور المذهب الواحد في أنحاء مختلفة من تلك المنطقة ذاتها، كما يقول ولك، وإذا كان بينها ذلك الاختلاف، ففيم كان التلاقي؟

ولعل هناك مشكلات أخرى، ولكننا سنكتفي بهذه الثلاث، إذ يبدو لنا أنها أهمها. أما لماذا نتعرض لهذه المشكلات أصلا، فالسبب هو أننا لا نرى من صواب

الرأي أن نأخذ من أحد شيئا دون أن نعرف أصل ذلك الشيء وفصله، وقد يتطلب ذلك منا أن نعرف أصل معطيه وفصله أيضا. ولا يصدنا عن هذا البحث في الأصول أن من سبقونا شغلوا عنها أو لم يهتموا بها. كل ما يجب أن نحرص عليه إذ نقتحم اللجة (ونحن لا نحسن السباحة) ألا نتجاوز قامتنا، أو نقترب من دوامة. واللجة هي تاريخ الحضارة التي نبتت فيها المذاهب الأدبية، فقد نجد أنفسنا مشدودين إلى دوامة الميتافيزيقا، إذ إن الإنسان صانع الحضارة لا يمكنه أن يصنع شيئا إن لم يفكر في نفسه وحاجاته ومعنى وجوده في هذا العالم. أما الأرض التي نحرص ألا تزول عنها أقدامنا فهي هذه القريبة من الشاطيء حيث يمكننا أن نرى البحر (بحر الآداب الغربية) دون أن نغوص فيه.

فأما عن السؤال الأول فنقول إن كلا من العقاد ومندور أصاب جانبا من الحقيقة. فأن يكون المذهب نتيجة تأمل وتفكير لا ينافي كونه «ثمرة طبيعية»، ولا يستلزم كونه «مختلقا» بالضرورة. العقاد وصاحباه ـ مثلا ـ حين أعلنوا عن مذهبهم في مقدمات دواوينهم كانوا كما كان مذهبهم «ثمرة طبيعية» لتطور الحياة العربية والفكر العربي في الربع الأول من القرن العشرين، فلم «يختلقوا» هذا المذهب ليلفتوا الأنظار إليهم فحسب. وحين أصدر العقاد مع زميله المازني كتابهما المشترك «الديوان» بجزءيه واختارا أسلوب الهجوم العنيف لم يكن تغيير الأسلوب علامة على «اختلاق» المذهب أيضا. وهكذا الشأن في كل إبداع فكري أو أدبي، فلا شيء من ذلك يتم بصورة تلقائية، وليس «المذهب الأدبي» إلا حصيلة جهد مشترك ومتصل بين المنشئين والنقاد. على أن ثمة فريقا آخر من دارسي الأدب وهم مؤرخو الأدب. وهؤلاء يأتون في أعقاب الحركات الأدبية، ولا ينقطع عملهم في التراث، شرحا وتفسيرا، وتصنيفا وتبويبا، ثم إنهم يختلفون في مدى اقترابهم من هذا التراث أو ابتعادهم عنه، ولكن المساحة الزمنية التي تفصلهم عنه تمكنهم على كل حال من أن ينظروا إليه بشيء من التجريد، فتصبح للمذاهب عندهم حقيقة مستقلة عما قاله أصحاب المذهب أو منشؤوه، وإن كانت مبنية عليه. وربما وضع هؤلاء المؤرخون اصطلاحات جديدة أو طوروا اصطلاحا قديما من جهة المعنى أو الاشتقاق، أو من

الجهتين معا. ومن هـذا القبيل مافعلوه بـالمصطلح «كلاسي». فإنك إذا بحثت عن أصل هذا الاصطـلاح في أي معجم متوسط وجدت الوصف «كـلاسي» قد ورد لأول مرة عنـد نحوي لاتيني اسمـه أولوس جليوس (من القـرن الثاني الميـلادي) نقلا عن نحـوي آخر اسمـه كورنيليـوس فرونتـو، ويقال عن الكـاتب الذي يتـوجه للصفـوة (سكـربتـور كـلاسيكـوس)، وضـده الكاتـب الـذي يتوجـه للعـامـة (سكـربتـور بروليتـاريوس)، وكلتـا الكلمتين (كلاسيكوس وبـروليتاريـوس) منقولـة من النظام الضريبي الرومـاني، حيث يطلق الوصـف الأول على الفئة التي تدفـع أعلى نسبة من الضرائب، والثـاني على الفئة المعفـاة من الضرائب، ومسـوغ هذا النقل المجـازي أن الكاتب الـذي يكتب للفئة الأولى يستخـدم لغة أرقى أو أكثـر نقاء. وربما كـان هذا التقسيم مفيدا اليـوم، وإن كان من المشكوك فيه أن نعثر على كثير مـن النوع الثاني، فقد ظل مهجـورا محتقرا، بينما اتسع مفهوم «الكاتب الكـلاسي» ليطلق على الكاتب المعتبر، الذي تؤخذ عنه اللغة، وتقـرأ أعماله في المدارس (ومن هنا جاء الوهـم الشائع بأن الوصف «كلاسي» مشتق من «كلاس» بمعنى الفصل الدراسي).

ولكن ثمة فرقا بين هذا الوصف «كلاسي» الذي لايزال يطلق في اللغات الأوربية على كل كاتب تـدخل أعماله في التراث، مهما يكن مذهبه في الكتـابة، وبين المصدر الصناعي «الكلاسيـة» (وما يقابلها في اللغات الأوربية) بما تـدل عليه من خصائص موضوعية وفنية، فليس ثمة علاقة بين المعنيين إلا ارتباط بالتراث.

وقـد قام ولك بـاستقـراء واسع لهذين المصطلحين في مختلف الثقـافات الأوربيـة الكبرى، وانتهى إلى أن العصـور التي نسميهـا «كـلاسية» لم تستعمل هـذا المصـدر الصنـاعي قط، وأنـه استعمل في إيطـاليـا لأول مـرة سنـة ١٨١٨، وفي ألمانيـا سنـة ١٨٢٠، وفي فرنسـا سنة ١٨٢٢، وفي روسيا سنـة ١٨٣٠، وفي إنجلترا سنة ١٨٣١ - أي بعد ثلاثة قرون تقريبا من بدايات الحركة في إيطاليا(٥)

وأما اصطـلاح «الرومنسيـة» فبقدر اختلافـه عن «الكلاسيـة» من حيث المدلول نجده مختلفا من حيث التاريخ أيضا. وأهم جوانب هذا الاختلاف فيما نحن بصدده

أن الـرومنسيين الأول سرعــان مـا اتخذوه علما على مـذهبهـم، وكــان كتّـاب العصر الكلاسي في القـرن الثامن عشر يطلقونـه على قسم كبير من تراث العصـور الوسطي وعصر النهضة، وربما سمـوا الأول «الرومنسي القديم» والثاني «الـرومنسي الجديد»، ويـدخلـون في هـذا القسم الأخير قصيـدة «ملكـة الجن» لسبنسر، ومسرح شكسبير وكالدرون اللذين لم يتقيدا بقوانين المسرح الكلاسي. ومن ثم كتب ستندال: «الشعر الرومنسي هو شعر شكسبير وشلـر ولورد بايرون. والحرب حتى الموت هي بين مسرح راسين ومسرح شكسبير». وأعطى هـذا التعـريف المثير للـرومنسيـة والكـلاسيـة: «الرومنسية هي الفـن الذي يقدم للناس أعمالا أدبية قـادرة على أن تهبهم أعظم قدر من المتعة بالنظـر إلى عاداتهم الحالية ومعتقداتهم الحاليـة. والكلاسية على العكس، تقـدم لهم أدبـا كـان يهب أعظم قـدر من المتعـة لأجـدادهم الأعلين». («راسين وشكسبير» ١٨٢٣)(٦)

وهكذا وجد الرومنسيون الأوائل هذا الوصف «رومنسي» جاهزا بدلالته الموضوعية والأسلوبية على لون خاص من الأدب مخالف لتقاليد الكتابة السائدة في وقتهم وسابق عليها، فأحيوا هذا اللون من الكتابة وجعلوا الوصف الذي كان يعد عيبا شعارا لهم، وأساسا لمذهبهم، واتسعت «الرومنسية» بما ضمنوها من تعبير عن حاجات عصرهم ونفوس معاصريهم.

ولكن المذاهب الشهيرة الأخرى، مثل الواقعية، والبرناسية، والرمزية، والسيرالية (أو فوق الـواقعية) مـذاهب ولدت مع أسمائهـا، بل إن اثنين من هـذه الأسماء عدل إليهما عن اسمين سابقين: فالرمزيون سموا أنفسهم أولا «الانحلاليين»، والسيريالية هي المذهب الـذي أذاعتـه جماعـة سمت نفسهـا أولا بـاسم «دادا». ولا ينبغي أن تـوصف هـذه المذاهب، لهذا السبب، بأنها مـذاهب «مختلقة» أو مفتعلـة، أو بـدع أدبيـة. فلو كـانت بدعـا مفتعلة لما عـاشت ولا أنتجت أدبا، وكل مـذهـب جديـد يسمى في أول نشأته بـدعة (ولهذا يحرص على أن يقدم سـوابق من التراث وإن استند أولا إلى حالة عصره).

وأقـرب تفسير للفرق بين الكـلاسيـة والمذاهب التي جدت بعـدهـا ـ من هـذه

الناحية ـ أن الكلاسية نظرا لكونها الأولى لم تحتج من أصحابها إلى تسمية، وإنما بدأت هذه التسمية في الظهور عندما جدّ مذهب مخالف. وصادف ظهور الرومنسية أيضا بدء انتشار الصحف. وهذان السببان معا جعلا أصحاب المذاهب التالية أسرع إلى تسمية مذاهبهم وإذاعة بياناتهم.

وإذن فهذه المذاهب وغيرها حقائق تاريخية، لا يمكن استبعاد واحد منها بحجة أنه «مختلق»، وإن كان من المعقول أنها ترتبط بأنساب منها الحاضر ومنها الماضي، فيكون بعضها أصولا وبعضها فروعا.

ننتقل الآن إلى السؤال الثاني، وهو: لماذا وجدت هذه المذاهب في تلك المنطقة من العالم (القارة الأوربية) وهذه الحقبة من التاريخ (العصر الحديث)؟

ونبدأ بالتنبيه إلى بعض الحقائق المهملة:

أولى هذه الحقائق أن ما نسميه الحضارة الأوربية ليس هو الحضارة اليونانية الرومانية ولا امتدادا أو خلفا لها.

فالحضارة اليونانية الرومانية تنتمي إلى حضارات البحر الأبيض، تأثرت بها وأثرت فيها، وجميعها واقعة، من حيث الزمن، في إطار العالم القديم. أما الحضارة الأوربية فتاريخها يبدأ منذ ما سمي بعصر النهضة، أو عصر البعث (رينسانس)، وهذه التسمية الخاطئة (أو المغالطة) هي التي أوقعت في الأذهان أنها استمرار للحضارة اليونانية الرومانية، في حين أن الذي بعث في الحقيقة هو آثار اليونان والرومان التي استخرجت من باطن الأرض، أو من خزائن الكتب، ولكن هذه الذخائر بعثت في مجتمعات مختلفة كل الاختلاف عن مجتمعات العالم القديم.

والحقيقة الثانية المهملة هي أن فترة الحضانة لهذه الحضارة الأوربية الحديثة امتدت لأكثر من عشرة قرون. والتاريخ الأوربي يعترف بأن أوربا خلال هذه الفترة الطويلة كانت منقطعة الصلة بالحضارة اليونانية الرومانية. ومع أنه لا يهمل هذه الفترة إهمالا كليا فإنه يتجاهل أثرها في تكوين الشخصية الأوربية. فلاهوت القديس

تـوما الأكـويني، وملاحم العصـور الـوسطى، عنصران منعزلان يضيفهما فـريق من المتخصصين إلى صورة الإنسان الغربي عن نفسه، ولا تعطيـانه من تاريخه الطويل في تلك «العصور المظلمة» إلا ما يعمق الفواصل بينـه وبين الآخر ـ العدو ـ وهو الشرق الإسلامي.

ولكن هـذه العصـور، التي تسمى مظلمـة، كل لا يتجـزأ. وهي فترة التكـوين للمجتمعات الأوربية. ولها خصـائص عامة: أولها وأهمها أن الكنيسـة قامت بعمل خارق، لا يمكن أن تنهض به إلا قوة دينية، لتمدين القبائل الهمجية التي اكتسحت أوربا كلها، من بـلاد الغال في الشمال إلى صقلية في الجنوب، والتي كـانت مشغولة دائما بالحرب فيما بينها، أو الدفاع عن نفسها ضد مـزيد من القبائل الهمجية القادمة من سهول آسيـا أو من جبال اسكنـدناوة. وقد استمـرت هذه الغـارات حتى القرن التاسـع، وكثيرا ما أغارت تلـك القبائل على مقر البـابويـة نفسه، ومن ثـم وجدت الكنيسة نفسها مضطرة إلى أن تضيف إلى مهـامها في التبشير والتعليم مهمة الحرب، ودافعت عن استقـلالها ضد سلطـةأمراء الإقطـاع الأقـوياء، وادعت أنها مخولـة من الإمبراطور قسطنطين، أول إمبراطـور مسيحي (٢٧٤ ـ ٣٣٧م)، بالسلطة الـزمنية، وتحولت إلى كنيسة محاربة، ولكن سلطانها الروحي كان أقوى أسلحتها.

وفي القرن الثـالث عشر كانـت المجتمعات الأوربيـة قد أصبحت أكثـر استقراراً وثـراء، وأمنت طرق المواصـلات فنشطت التجـارة وظهرت قـوة المدن، وبدأ الملـوك والأمراء يتحررون من سلطـان الكنيسة، وبدأ بعض آباء الكنيسـة يتطلعون إلى ألوان جديـدة من المعرفـة إلى جانب الـلاهوت، وعلى رأس هـؤلاء روجر بـاكون (١٢١٤ ـ ١٢٩٤م) وقد درس في جامعـة أكسفورد ودرّس فيها فترة، وظهر في تعـاليمه المنحى التجريبي الذي اتصف به المفكرون الإنجليز بوجه عام. ومع أنه كان يقدم اللاهوت على سـائر الدراسـات (وهو المنتظـر) فقد تأثـر في فكـره اللاهـوتي بفلسفة ابن سينـا الإشراقيـة، التي تجعل للصلة المبـاشرة بين العبد والخالق أثـرا كبيرا في الإيمان. وربما كـان لهذه الفلسفة تأثير في احترامه لـلإنسان، واستحسانه لكل علم أو عمل يخلص الإنسانية من الشرور، ويجعل حيـاة البشر أكثر راحة ورفاهيـة، ومن هنا عني بالعلم

التجريبي (وهو واضع هذه التسمية)، وهو كل علم يخولنا سلطانا على الطبيعة، ووسيلته الملاحظة والاستقراء وإجراء التجارب، ولا شك أنه كان متأثرا في ذلك بالفكر الغربي (الذي كان في أوج عظمته) وقد نقل عن ابن سينا في الطب، والحسن بن الهيثم في علم المناظر. (٧)

أقصي روجر بيكون عن منصب التدريس، ولكنه لم يتعرض فيما يظهر للقتل أو التعذيب أو التهديد بهما، كما حدث لكثير من المفكرين والأحرار ورواد العلم التجريبي خلال القرون الثلاثة التالية، وربما كانت أفظع هذه الجرائم حرق جيوردانو برونو، أعظم فلاسفة النهضة، سنة ١٦٠٠، وهو مصير أفلت منه بالكاد، بعد هذا التاريخ بمدة قصيرة، أعظم علمائها، جاليليو جاليلي.

لقد كانت المحاكم الكنسية (محاكم التفتيش) نشيطة منذ أوائل القرن الثالث عشر، ولكنها كانت مشغولة في أول أمرها بتصفية الفرق الدينية المخالفة. فقد كانت أوربا في أواخر عهد الإمبراطورية الرومانية مرتعا لعدد كبير من الديانات التي وردت إليها من الشرق، ومنها عبادة إيزيس، ولكن أهمها المانوية التي كانت تدعو إلى الزهد والتطهر. وقد دخلت المسيحية في صراع مع هذه النحل، ولكن الخلاف حول مسائل العقيدة، داخل الكنيسة نفسها، استمر قرونا عدة، ونتج عن ذلك أن ظهرت فرق مسيحية اعتنقت مبادىء أقرب إلى المانوية، ولم تكن البواعث على ظهورها فكرية محضة، بل كان لقسوة النظام الاجتماعي الذي حول الفقراء والضعفاء إلى عبيد للأرض، وجعل الثروة كلها تصب في بيت الشريف، تأثيرها الكبير، إن لم يكن التأثير الأكبر، ومن ثم اتفقت مصلحة الكنيسة وأمراء الإقطاع على التخلص من هذه الفئات.

لم تكن هذه الفضائع غائبة عن علم دانتي وهو ينظم «الكوميديا الإلهية» (فرغ من نظمها في أوائل القرن الرابع عشر). لقد كان لاجئا في رافنا، بعيدا عن وطنه فلورنسا، ولعله لم يكن يضمر انكارا لتسلط الكنيسة على ضمائر الناس كإنكاره للفساد السياسي الذي ظلمه وشرده. كان دانتي مسيحيا مؤمنا كما كان معجبا بتراث الأدب اللاتيني. كان فرجيل دليله إلى رحلته في العالم الآخر كما كان توما الأكويني مرجعه

الفكري. وقد أشار بقصيدته الكبرى إلى معاني كثيرة، ليس أقل هـذه المعاني وحدة العالم تحت علم الكنيسـة، لهذا جعل فرجيل دليله إذ كـانت الإنيادة تمجيدا لـوحدة العالم تحت زعامة روما. كانت الكنيسة تسعى جاهدة لتحقيق هذه الوحدة. بالدعوة تارة وبالسياسـة تارة وبالحرب تارة، وكانت تسعى لتحقيقهـا في الفكر أيضا، بقبول ما يمكنها قبوله من آراء الفلاسفة وإدراجهـا ضمن اللاهوت، وكان دانتي يريد هذه الوحدة للإنسان الفـرد أيضا، بتطهير نفسه من شتى الانحرافات، حتى يحصل على النعمـة الكبرى (من هـذه النـاحيـة ــ ضمـن نـواح كثـيرة ــ يمكـننا أن نعــده كلاسيا).

لقد خلد دانتي هـذه الصورة المثالية، ولكنها لم تكـن لتعيش في الواقع. ضاقت الكنيسة ذرعـا بالفلسفة والعلم التجريبي (كيـف تقبل أساسا للمعرفـة سوى النص المقدس، وتفسيرها هي له؟)، وضاق رجالها الأحرار بهذا التزمت، كما ضاقوا بابتعاد الكنيسة عن مثل الـزهد والعفة، وتحولها إلى مؤسسـة مالية (قصة الكنيسة مـع طائفة «فـرسـان المعبد» التـي بدأت دعـوة إلى الجهـاد والتقشف، وانتهت هي الأخـرى إلى مؤسسة ماليـة، وتصفية المؤسسة الكبرى للمؤسسة الصغرى، قصة حـافلة بالمعاني) فظهـرت حـركـات الاصــلاح، وفي أعقـابها الحروب الـدينيـة بين البروتستــانت والكـاثوليـك، وضاق العلماء الإنسانيون بهذا كله، فـانصرفوا إلى علمهم وفلسفتهم، متجنبين إثارة المشـاعر الدينيـة، وكان إمامهم في ذلك ديكـارت (١٥٥٦ ـ ١٦٥٠) الذي بدأ فلسفتـه من الإنسان (أنا أفكر فأنا موجـود)، ولكنه انحنى بخشوع، ودون أي تفسير (فقد ترك اللاهوت لأهل اللاهوت) أمام فكرة الله.

وبـذلك تم تصـالح مـؤقت بين المطامح «المسكـونيـة» (= العـالمية، الكـونيـة) للكنيسة الكاثوليكية وثقة العقل الإنساني بقـدرته غير المحدودة، تصالح مضمونه: تجاهل الـدين بأدب، أو تقبلـه كحقيقة اجتماعيـة فحسب. وكما كـان عصر «الملك الشمس»، لـويس الرابـع عشر (وقد دام قـرابـة اثنين وسبعين عامـا من ١٦٤٣ إلى ١٧١٥) خلوا من المنـازعات الـدينية(٨)، كان هـو نفسه العصر الـذي شهد أعظم ازدهار للأدب الكلاسي، أدب العقل والذوق والاتزان.

هكذا ولدت الحضارة الغربية من أبوين مختلفي الطباع: الكنيسة التي تحض الناس على التطلع إلى السماء حيث يجدون العوض عن شقائهم على الأرض، ونموذج الحضارة اليونانية الرومانية التي عملت كل ما استطاعت للرقي بالإنسان في مسكنه الأرضي وتركت آلهتها يختصمون على الأولمب. آثرت الحضارة الغربية هذا النموذج الأخير (ربما لأنها رأت أفعال الكنيسة تكذب أقوالها) ولكنها افتقدت الدين، ولم تستطع قط ـ رغم كثرة إبداعاتها ـ أن تبدع كلا منسجما من المسيحية والهيومانزم. فقد كان كل تصالح بين الطرفين ينتهي بشقاق جديد، لأنه كان دائما تصالحا ينطوي على تجاهل، ومن ثم كان الطرف المغبون ينقض الاتفاق عندما تحين الفرصة، ويزيح الغالب عن العرش ليحل محله ـ إلى حين ـ وإذا لم يتحقق صلح مؤقت، ولا سيادة لأحد الطرفين على الطرف الآخر، فهي الفوضى.

هذا كاتب غربي معاصر، يرى أننا نعيش الآن في حالة فوضى، ويصف عهد «البراءة الأولى»، ما قبل الهيومانزم، فيقول:

كان عصرا يتسم بالضيق والجهل والوحشية إذا نظرت إليه من منظور معين ـ ولن نستطيع أن نعود إليه إلا إذا استطعنا أن نتوزع بين الصوامع والقلاع والأكواخ، ولكن العقل الغربي بجانبيه الشعوري واللاشعوري سكن إليه ووجد السلام مع نفسه فترة قصيرة من الزمن، وعرف من الترابط والتكامل في ذاته ما لم يعرفه قط منذ ذلك العهد. . إنه ذلك العصر الذي أخذ يسيطر على أذهان الناس في عصور أخرى كما لو كان حلما وطيف خيال حين ينظرون إليه لا كنظام سياسي اقتصادي أو بنية اجتماعية بل كحقبة من الزمان بلغ فيها العقل حالا من الانسجام والشعور بالترابط. . ولقد طالما جاء عبقري بعد آخر وسأل نفسه متى يمكن أن تستعاد تلك الوحدة بينه وبين الله، وبينه وبين عالمه»(٩).

إنها شهادة رجل عايش هذه الحضارة تاريخا في آثارها الفكرية والفنية الكبرى، وحاضرا في صحفها ومسارحها وتلفزيوناتها. ولكن الغريب فيها أنه يصف ذلك

العصر ـ بعد أسطر قليلة ـ بأنه «آخر عصر في الغرب يصح أن يوصف بأنه ديني». فعن أي غرب يتحدث؟ إن كان يتحدث عن الغرب قبل المسيحي فهو لم يحدثنا عن أديان القبائل الهمجية التي اكتسحت ذلك الغرب موجة بعد موجة، وكانت قبائل من الرعاة لم تستقر بعد في هذا الغرب حتى تعرف، أو يعرف بها. إن الكلام عن الحضارة يختلف عن الكلام على الموطن الجغرافي (الحضارة المعاصرة في المكسيك مثلا لا علاقة لها بحضارة الأزتك). إن «العصر الديني» الذي يتحدث عنه بريستلي لم يكن «الأخير»، بل كان العصر «قبل الأول» في تاريخ الحضارة الغربية، إذا اتفقنا على أن هذه الحضارة تبدأ من عصر النهضة.

ولم تكف هذه الحضارة قط عن السعي إلى الوحدة. ولا أعني هنا الوحدة السياسية أو الاقتصادية، سواء أكانت وحدة أوربية أم غربية أم عالمية ـ وإن كان في استطاعة الدينيين أن ينظروا إلى هذه الوحدة على أنها إطار أو وعاء للوحدة العالمية التي ينشدونها ـ ولكنني أتكلم عن الوحدة بمعنى الانسجام أو التناغم بين المكونات المختلفة للمجتمع الواحد، وأيضا للفرد الواحد، من حيث إن الفرد يمتص القيم الاجتماعية ويدل بتماسك شخصيته على التماسك والتوافق بين هذه القيم كما يدل بصراعاته النفسية على التعارض فيما بينها. وعلى رأس هذه المكونات الإيمان الغيبي المتمثل في الدين من ناحية، والعقل التجريبي المتمثل في العلوم الدقيقة من ناحية أخرى. وبما أن الطرفين يمكن أن يلتقيا عند البحث في قوانين العقل ومعنى الوجود، وهما الموضوعان الأساسيان للفلسفة، فقد كان للفلسفة دائما مكانها المحترم في الثقافة الغربية. ولكن الجمع بين الطرفين في الثقافة الغربية ينطوي على صعوبة غير عادية. فالدين بجانبه الأسراري الذي يوقع في النفس الرهبة والخشوع يتناقض مع العلم التجريبي الذي يعتمد على تحقيق نتائج ملموسة. الأول يقدم تصورات تشبع حاجات مبهمة في النفس والثاني يقدم إجابات محددة عن أسئلة محددة، إجابات يمكن اختبارها في الواقع لمعرفة صحتها أو خطئها. وقد نجح الأول في ترويض القبائل الهمجية حتى تحولت إلى مجتمعات مستقرة، ولكن الحاجات المتجددة والمتزايدة لهذه المجتمعات أدت إلى نمو الثاني. وبدأ المذهب الإنساني محاولة

لإشباع هذه الحاجات الحيوية باعتبار أن الإنسان هو مركز الخليقة، وهذه أيضا فكرة دينية. ولكن تسخير الطبيعة لخدمة أغراض الإنسان كان يتطلب استخدام إحدى طريقتين: إما الاعتماد على القوى الغيبية وإما الاعتماد على العقل التجريبي. وقد تراجعت الطريقة الأولى باطراد أمام الثانية تراجع السحر، وتراجع العلاج بالإيمان، أمام الطب والعلوم التجريبية. وكان تنظيم الحياة الاجتماعية في مجملها حقلا مشتركا، فوقع فيه الصدام، وأصبحت اليد العليا في العصور الحديثة للعقل التجريبي والسلطة المدنية. وفي غمرة الصراع انطلق العقل التجريبي يهدم قدسية النص، وهو القطب الذي يلتف حوله المؤمنون.

وهنا نلاحظ أن التشكيك في الدين لا يلغي الأعماق المظلمة في باطن الإنسان ولا يحولها إلى قاعات فسيحة مرتبة. من هذه الأعماق تتصاعد أسئلة لا يجد العلم حلا لها، أسئلة مغلفة بالغموض، كغمغمة الطفل الرضيع. ومن هنا كانت المحاولات المستمرة لإيجاد بديل للدين يقبله العقل، يسمى دين العقل، أو دين الإنسانية، أو «الدين» بلا وحي. ومن هنا أيضا ــ وفي الاتجاه الآخر ـ كانت محاولة إعطاء تفسير عقلي للدين. وفي هذين المجالين ترد على الخاطر أسماء كثيرة: روبسبيير، أوجست كونت، جاك ماريتان، ت. س. اليوت، إلخ.

ولكن الأهم بالنسبة للأدب هو أنه أصبح مدعوا لملء الفراغ. ومعنى ذلك أن يشغل في بعض الأحوال بالتعبير عن مشاعر مبهمة لا تمكن ترجمتها إلى لغة يرتضيها العقل، وفي أحوال أخرى إلى تحكيم العقل في أعتى العواطف الإنسانية، وفي جميع الأحوال إلى تكريم القيم التي تعد ركائز للمجتمع.

وهكذا أصبح للمذاهب الأدبية ذلك المكان الكبير في الثقافة الغربية، وأصبح اختلافها مرآة لكل اختلاف مهم يطرأ على المجتمع.

وتبقى المسألة الثالثة المتعلقة بمدى الاختلاف في دلالة كل مصطلح من هذه المصطلحات، وهل يصح، مع وجود هذا الاختلاف، أن نتحدث عن «الكلاسية» أو «الرومنسية» إلخ، دون أن نقيدها بأدب قومي معين وعصر معين. مادمنا نسلم

أننـا بصـدد أسماء مجردة فيجب أن نسلم أيضـا بأن الاختـلاف وارد. فلم يحدث أن اجتمع عدد من النـاس ليقرروا شروطا معينة في الأعمال الأدبية كي تسمـى كلاسية أو رومنسيـة إلخ. ولـو فـرضنا أن ذلك حـدث فهل يمكننـا أن نفـرض أيضـا أن جميع الكتّاب في اللغات التي تريد أن تدخل حلبة مايسمى الأدب العالمي أعلنوا موافقتهم على هذه الشروط والتزموا بها في كتـاباتهم؟ بغير هذين الفرضين المستحيلين لا يمكن أن يوجد نمـوذج واحد مشترك للكلاسية أو الـرومنسية إلخ. غير أن هذا لا ينفي أن هناك طـرقا أسـاسية للتعبير الأدبي، وإن تميـز كل واحد من أهل الطـريقة الـواحدة بأسلوب خاص، فضلا عن تميز مجموعـة الكتاب الذين ينتمون إلى أدب قومي معين عن غيرهم من المجموعات بخصائص معينة. ولعل إجابتنا عن السؤال السابق تشير إلى أن ثمة ـ بالفعل ـ طريقتين برزتـا في الأدب الغربي، طريقة تُرَد إلى الدين المسيحي وأخرى مصدرها الفكر اليوناني. ويؤيد هذا التصنيف اعتراف عدد من الكتّاب به. على الصعيد الثقـافي العام يحدثنـا ماتيـو أرنولـد عن «العبرانيـة والهلينية»(١٠)، كما يحدثنا ت. س. إليـوت عن المجتمع المسيحي والمجتمع الـوثني كحقيقتين قائمتين في العالم الغربي، على مستـوى أعلى من الاختلافات السيـاسية(١١)، وعلى الصعيد الأدبي يحدثنا إليوت أيضـا عن أدب الرومان واليونان وأدب العبرانيين باعتبـارهما تراثا مشتركـا لمختلف الآداب الأوربيـة(١٢). وأخيرا، على صعيـد الأسلـوب أو الشكل الفني يحدثنـا اريك آورباخ عن أسلـوبين ملحميين: أسلوب هـوميروس في الإلياذة والأسلوب التـوراتي في سفر التكوين، ويعطينـا تحليلا مفصـلا لنصين متشابهين من حيث الموضوع: ظهور أوديسبوس لمرضعته في آخـر الأوديسية، وظهور الله لإبراهيم، في سفر التكوين، ليأمره بذبح ولده، ليخلص إلى هذه النتيجة:

من الصعب إذن أن نتخيل تضادا في الأسلوب أقوى من هذا الذي نجده بين هذين النصين، وكلاهما قـديم وكلاهما ملحمي. ففي أحدهما نجـد ظواهر خـارجية، مـوضـوعة كلهـا على السواء في النـور، ومحددة الـزمان والمكـان، ومربـوطة بعضها ببعـض، بدون فجـوات، وبارزة بـاستمرار في المقـدمة، ونجد بعضهـا وافيا عن الأفكـار والشعور، ونجـد حوادث تسير الهوينى ولا

تنطوي إلا على قدر قليل جدا من الترقب. وفي الجانب المقابل نجد الظواهر لا تعرض من الخارج إلا بالقدر الضروري لما ترمي إليه القصة، وكل ما عدا ذلك متروك في الظلام، ولا تبرز إلا النقاط الحاسمة في القصة، أما ما وقع بينها فهو غير موجود، والزمان والمكان غير محددين، فهما يتطلبان تفسيرا، وليس ثمة تعبير عن الأفكار والشعور، فقد اكتفى بما يوحي به الصمت والأقوال المنقطعة، والنص كله مشبع بالترقب المستمر، وموجه نحو هدف واحد (ومن هذه الناحية فالوحدة فيه أظهر)، ولذلك يظل غامضا، موحيا بخلفية حافلة(١٣)

نلاحظ أن هنا الكثير مما يمكن أن يقال عن الأسلوب الكلاسي والأسلوب الرومنسي. وربما كان آورباخ متأثرا ـ إلى حد ما ـ بالفروق التي ظهرت من تراكم الخبرات الإبداعية والنقدية على مدى عدة قرون، ولكن هذا لا يضعف ثقتنا في صدق ملاحظاته، بل ـ على العكس ـ يجعلنا أكثر استعدادا للربط بين هذا التراث المزدوج والتاريخ التالي للآداب الأوربية.

ومن ثم نشعر أن التحفظات الكثيرة التي أبداها النقاد والمؤرخون حول وحدة المدلول في أسماء المذاهب لا تزيد على أن تقرر حقيقة مقررة سلفا، وهي أن الأعمال الأدبية لا يمكن أن تخضع لمعيار واحد، وكما أن هناك كلاسيات مختلفة ورومنسيات مختلفة في الآداب القومية المختلفة، فإن لكل كاتب كلاسي أو رومنسي خصوصيته، بل يجب أن نتوقع أن يكون لكل عمل من أعماله المهمة خصوصية تميزه عن سائر أعماله، بحيث يجب البحث عن المعيار الخاص لكل عمل داخل العمل نفسه، وحتى لا يكون هذا البحث شكليا صرفا يلزم الباحث أن يربط الأسلوب بالرؤية التي يستمدها الكاتب من ثقافته القومية ـ الإنسانية ومن تجربته الشخصية داخل هذه الثقافة. يقول كازاميان: «إننا حين نحافظ على المصطلح (كلاسي) للدلالة على الجيل الذي يتوسطه بوب ويرمز إليه، فما ذلك إلا لسهولة الاستعمال، ومتابعة عرف جرى منذ أواخر القرن الثامن عشر. أما فيما عدا ذلك فإن هذا الاسم لا يكاد يلائم المسمى، لأن أدب هذا الجيل لا يمت بصلة قريبة، لا من حيث موضوعاته ولا من

حيث شكله، إلى الآداب القديمة ولا إلى النموذج الفرنسي الذي حاول كثيرا أن يحتذيه. فمثله الأعلى والطرق التي اتبعها للوصول إليه كلاهما يختلف عن الكلاسية بالمعنى الفني المحض للكلمة»(١٤).

ولكن هل هناك معنى «فني محض» للكلاسية أو لأي مذهب آخر؟ أليس الأقرب إلى الصواب أن الكلاسية ـ مثلا ـ حالة عقلية قبل أن تكون أسلوبا فنيا؟ وهل ينتظر أن تكون الحالة العقلية السائدة في بلد ما، في عصر ما، صورة مطابقة لحالة وجدت في مكان آخر وزمان آخر، وإن كان التشابه بين الحالتين ـ لا التماثل ـ قد دعا المبدعين في الزمن المتأخر إلى استلهام الدروس من تجارب نظرائهم في الزمن المتقدم ومع ذلك فالحالة العقلية العامة ليست كل شيء. إن لهذه الحالة جوانب متعددة، وكل عبقرية فردية تكتشف الجانب الأنسب لها وتحاول التعبير عنه بأكثر ما يمكن من الصدق، وكل مبدع جديد هو ـ بهذا المعنى ـ «ثائر» حتى وإن سمي «كلاسيا»، كما يقول هنري بيير فيما يشبه الدفاع عن أصالة الكلاسيين الفرنسيين إن كلا منهم كان «ثائرا بطريقته الخاصة، يصارع حتى ينتصر في مجاله الخاص: راسين في التراجيديا، وموليير في الكوميديا، وبوالو في النقد، إلخ». (١٥)

على أننا يجب ألا نتوقع أن تظل «الحالة العقلية» التي نتحدث عنها ثابتة في المجتمع الواحد إلى أن يحدث انقلاب فجائي يعقبه الانتقال إلى حالة جديدة. فالتطور الإنساني لا يحدث بهذه الصورة، والجذور الممتدة في التربة الثقافية تمد جيلا بعد جيل من الأزهار والثمار، وإن كانت شجرة الفن كأشجار القصص الخيالية، مختلفة الثمار.

ومع ملاحظتنا للتنوع الذي لا حد له في الإبداع الأدبي، فإننا لا نجد سوى أصلين اثنين ترجع إليهما الألوان المختلفة، سواء نظرنا إلى أفراد المبدعين أم إلى الآداب القومية المختلفة، مادمنا نتحدث، في جميع الأحوال، عن الآداب الأوربية، إذ من الجائز، في حضارة أخرى غير حضارة أوربا، أن تختلف الأصول، وإن كان العقل والوجدان عنصرين ثابتين في الطبيعة البشرية، فقد لا يوجد بينهما من التعارض مثل

ما وجد في الحضارة الغربية. هذان الأصلان هما الكلاسية (التي ترجع إلى المكوّن اليوناني) والرومنسية (التي ترجع إلى المكون المسيحي). ومن النقاد الكبار من يعترفون بهذا الحصر: فمن الأقوال المشهورة في كتب النقد قول برونتيير: إن من الكتاب الكلاسيين من هم أكثر واقعية من الكتاب الواقعيين أنفسهم. ويخالفه الناقد الإنجليزي لاسل أبركروسبي إذ يقول إن المذهبين المتقابلين هما الرومنسية والواقعية، ولكنها مخالفة ظاهرية فقط، فهو لا يجعل الواقعية أصلا والكلاسية فرعا كما قد يظن، بل يحصر الكلاسية في الشكل، على اعتبار أنها تحقق التوازن بين الباطن (الرومنسي) والظاهر (الواقعي). فالاختلاف إذن فرعي، ويقلل من أهميته أيضا أن الكلاسية (أو أي مذهب آخر) لا تنحصر في الشكل.

ومن السهل أن نلاحظ أن الحركات التالية كلها، من الرمزية والبرناسية إلى السيريالية والكلاسية الجديدة والواقعية الاشتراكية، كانت إحياء لأحد الأصلين: إما الكلاسية وإما الرومنسية. وكونها إحياء لا يعني أنها كانت تكرارا، فإنك لا تنزل النهر مرتين.

٢ ـ الصراع بين الكلاسية والرومنسية

كل تغير كبير ينتج عن صراع. وكل تغير في مجال الفكر والفن لا يحدث بمعزل عن القوى الأخرى الفعالة في المجتمع. فهل نحتاج إلى أن نكتب تاريخ أوربا العام لنتحدث عن صراع المذاهب الأدبية فيها؟ بالطبع لا، ولكننا نشير إلى علاقة الأدب بغيره من العوامل، ولا نجعل أحدها سببا والآخر نتيجة، ومع أن محور اهتمامنا هو الأدب الذي يرتبط ارتباطا مباشرا بفكر الإنسان ووجدانه، فإننا قد نجد من الضروري أن نرجع في فهم التغيرات الأدبية إلى الجوانب الاقتصادية أو السياسية أو الاجتماعية، ولكن دون أن نشغل أنفسنا بالبحث عن «الأسباب الأولى»، فهذا بحث ميتافيزيقي لا يتوقف عليه تحليل الظواهر الأدبية.

ومن المحقق أن الميدان الرئيسي للصراع بين الكلاسية والرومنسية كان فرنسا. وكثيرا ما يفسر ذلك بميل خاص لدى الفرنسيين إلى التجريد والتنظير. ولعل ذلك

صحيح. ولكننا يجب ألا ننسى الظروف التاريخية أيضا. لقد كانت فرنسا أقرب من غيرها إلى تلقي مؤثرات النهضة من إيطاليا. ثم إنها خرجت من حرب الثلاثين سنة (١٦١٨ ـ ١٦٤٨) أقوى دولة في أوربا، وخرجت الملكية من حرب الفروند (١٦٤٨ ـ ١٦٥٣) ضد النبلاء الاقطاعيين أقوى حكومة مركزية، واستطاع لويس الرابع عشر الذي تولى السلطة الفعلية من ١٦٥٩ إلى ١٧١٥ أن يحول النبلاء إلى رجال بلاط في القصر الهائل الذي شيده في فرساي. في هذا الجو من الاستقرار بعد عهد طويل من الفوضى، وفي ذلك المناخ من الفخر بالحاضر والثقة بالمستقبل، وفي تلك البيئة الاجتماعية المهذبة، المحتشمة، التي تعودت ضبط عواطفها والظهور في أحسن حالاتها في القصر الكبير، ومن وراء ذلك كله نظرة متزنة للأمور، تعرف للدين حقه (عُيِّن الإيطالي مزران كردينالا، مع أنه لم يكن رسِّم قسيسا، حتى يكون للوزير الأول الذي خلف الكردينال ريشيليو في إدارة المملكة باسم الملك القاصر نفس اللقب الديني الجليل الذي كان لسلفه) دون أن تنساق وراء الحمية الدينية حين تتناقض مع المصلحة (كانت الحروب الدينية قد انتهت بصدور مرسوم نانت سنة ١٥٩٨، وكان الكردينال ريشيليو قد تحالف مع دول بروتستانتية ضد إسبانيا الكاثوليكية)(١٦) في هذه الظروف مجتمعة كان من الطبيعي أن يقوم أدب كلاسي.

ويجمل الناقد الفرنسي هنري بير في كتابه «ماهي الكلاسية» خصائص المذهب الكلاسي في عشر: خمس منها تتعلق بالأفكار وخمس بالأسلوب. أما في جانب الأفكار فالسمة الأولى هي العقلانية. فالكلاسية مولعة بالهندسة العقلية والوضوح الفكري، قد لا ندهش حين نلاحظ ذلك في نثرهم (تأملات مونتيني وبسكال وحكم لاروشفوكو)، ولكن أبطال تراجيديات كورني وراسين الذين يستطيعون أن يحاوروا أنفسهم بينما هم في أشد المواقف إثارة للاضطراب، هم بلا شك نماذج لا نعثر عليها في أدب آخر.

وتتصل بالعقلانية ـ وإن كانت متميزة عنها ـ صفة الموضوعية. فالشاعر الكلاسي (كلامنا دائما عن الشاعر المسرحي، فالشعر الغنائي الكلاسي لايؤبه له) لا يغني لنفسه، بل يمثل أمام جمهور. ومن ثم فمعاناته الفردية ورؤيته الفردية لا مكان

لهما في الشعر، إنه يتعامل مع أفكار مشتركة بينه وبين جمهوره، وعواطف إنسانية عامة (فلا أدب بدون عواطف). ولكي نوضح هذه الخاصية في المسرح الكلاسي الفرنسي نورد رأي ناقد إنجليزي في مسرحية «برنيس» لراسين، وهي عند النقاد الفرنسيين آية في إحكام البناء. يقول الناقد الإنجليزي ج. ب. بريستلي: «أين هو (الفعل العظيم) الذي تفخر به هذه المسرحية؟ هل تيتوس هذا إمبراطور روماني؟ وهل برنيس هذه ملكة؟ أين روما ـ تلك المدينة الهائلة الصاخبة الكثيرة المطالب ـ في ذلك البهو الهادىء بضوئه الخافت؟ وأين العالم الحسي القاسي الفظيع الذي تحكمه روما الإمبراطورية؟ إنه غير موجود هنا، حيث نشعر بأننا في دهليز من دهاليز فرساي، ننصت إلى ثلاثة من رعايا لويس الرابع عشر، فيهم حساسية وحزن»(١٧)

والخاصية الثالثة هي التزام القواعد. وكثيرا ما انتقدت الكلاسية لهذا. لقد كان «كتاب الشعر» الأرسطي هو عمدة الكلاسيين. ومعلوم أنه وضع شروطا للتراجيدية الجيدة استقاها من المسرح اليوناني، ولاسيما مسرحية «أوديب ملكا» لسوفوكليس. ومن أهم هذه الشروط وحدة الفعل. وتعرض في أثناء ذلك لوحدة الزمان والمكان أيضا، دون أن ينص عليهما نصا صريحا. ولكن الكلاسيين الفرنسيين التزموهما أيضا، وانتقدوا كورني حين خرج عليهما. وحجة الكلاسيين أن القواعد هي التي تحقق التوازن بين العاطفة والفكر، وبين الشاعر والجمهور، وبين مادة العمل الفني وطريقة التعبير. وهذا التوازن هو عندهم سر الجمال.

والخاصية الرابعة أو الدعامة الرابعة للكلاسية هي مشابهة الحقيقة. وهذا أيضا مبدأ أرسطي، بل إن أرسطو جعله الصفة الجوهرية للفن حين جعل الفنون كلها أنواعا من «المحاكاة»، محاكاة الواقع الخارجي. من هنا ذهب برونتيير (١٨٤٩ ـ ١٩٠٦) حين كان المذهب الواقعي يبسط سلطانه على الأدب الروائي والمسرحي، إلى أن الأدب الكلاسي يمكن أن يكون واقعيا أكثر من الواقعية نفسها، واستشهد بنصوص لموليير ولافونتين. وفي ملاحظة برونتيير بعض الصحة، بل إننا. من منظورنا الخاص، نعتبر الواقعية إحياء للكلاسية (وسنعود إلى هذا الرأي بشرح واف) ولكننا لا نرى أن اتفاق المذهبين في «محاكاة الواقع» يمحو الفروق بينهما، فالفن كله

اختيار، والكاتب الواقعي يختار من الواقع ما لا يختاره الكاتب الكلاسي: فهذا ليس بينه وبين الواقع خصومة ما، ومتاعب الحياة - في نظره - إنما تنشأ من تعارض، غير مقصود، بين النظم الاجتماعية، أو تعارض الانتماءات في بعض الأحيان، ولذلك فالواقع عنده واقع محايد. أما الكاتب الواقعي فبينه وبين الواقع أشد الخصام، فهذا الواقع يخضع لنظم تستبد بحرية الفرد وتتحكم في مصيره، منها ماهو من صنع الطبيعة (والكاتب الواقعي استبدل بالإيمان الضمني بإله حكيم عادل شعورا ضمنيا أو صريحا بأن قوانين الطبيعة لا تعامل الإنسان معاملة أفضل من الحيوان)، ومنها ماهو من ظلم الإنسان لأخيه الإنسان. ومن هنا فقد يتشابه الكاتب الكلاسي والكاتب الواقعي في تصوير منظر محايد، أو شخصية ثانوية، ولكن عمليهما مختلفان في الجملة والروح.

والدعامة الأخيرة للموضوع الكلاسي هي الأخلاق. ونحن لا نعرف مذهبا من مذاهب الأدب لم يقل إن له تأثيرا خلقيا نافعا. ولكن الأخلاق كما يفهمها الكاتب الكلاسي، وكما يقصد الناقد الفرنسي بدون شك، هي العرف الأخلاقي (الكود) المحترم بين طبقة النبلاء، ومن ثم فقد يعمد إلى فضح الأخلاق البورجوازية (كما فعل موليير في «البخيل» مثلا) أو بعض الرذائل الهينة داخل المجتمع الأرستقراطي نفسه (كما فعل في «عدو البشر»). في حين أن الكاتب الرومنسي يهاجم الأعراف لأنها ظالمة أو مناقضة للطبيعة، فهو يدعو إلى ثورة لتصحيح الأخلاق، والكاتب الواقعي يفضح نفاق الطبقة المتوسطة وجشعها. من داخلها، ولا يستهزيء بها كما يفعل الكاتب الكلاسي الذي يتفرج عليها من الخارج. «فالأخلاق» التي يخدمها الكاتب الواقعي هي أيضا ثورة أخلاقية.

يمكننا أن نجمع هذه الدعائم الخمس للموضوع الكلاسي تحت اسم واحد: «الموضوعية الاجتماعية». كما يمكننا أن نجمع صفات الأسلوب الكلاسي تحت اسم واحد وهو «الشكل المهذب»، لنفصلها من بعد - كما فصلها الناقد الفرنسي - في: الاختيار، والنظام، والبساطة، والقصد إلى العادي، والوضوح. وجميعها تعني تهذيب الشكل، وتخدم هذه «الموضوعية الاجتماعية» التي تحدثنا عنها. فالاختيار

يعني الوحدة التي لا تسمح بشيء من الفضول، ومن ثم يصل الموضوع إلى الجمهور، الذي أنشىء العمل الأدبي من أجله، دون تهويش أو تضارب. والنظام، المستوحى من القواعد، يجعل للعمل الكلاسي صفة العمارة الجميلة، فهو ليس نظاما آليا، كما أن «القواعد» لم تعتمد لكي تطبق تطبيقا آليا، بل لكي تحقق جمالية العمل. وفي هذا السياق يستشهد بير «بأخلاق» لابروبير و«خرافات» لافونتين، اللذين لم يصنفا تصنيفا موضوعيا رغم سهولة ذلك، أو ربما لسهولته.

والأسلوب الكلاسي ينافي التعقيد، وينفر من الغرابة، ولا يحرص على شيء كما يحرص على الوضوح، ولا يظهر ذلك فقط في اختيار الألفاظ والتراكيب، بل في الصور البيانية أيضا. فالشاعر الكلاسي يريد أن يمتع جمهوره، ولا يريد أن يثير دهشته بشيء خارج عن المألوف.

ونحن نخرج من كتاب هنري بأن الكلاسية الفرنسية لم تكن مجرد تقليد للآداب «الكلاسية ـ كما تسمى ـ وهي الآداب اليونانية والرومانية، وإن طمحت إلى أن توازي هذه الآداب. ولكن الكلاسيين الفرنسيين المتأثرين بفلسفة ديكارت ورياضياته اعتقدوا أن صفات الجمال ثابتة لا تتغير بتغير الزمن والموضوع، فأرادوا أن يحققوا هذه الصفات كما تحققت في أكمل النماذج التي وجدوها، في فن اليونان والرومان، لا في الأدب فحسب، بل في العمارة والتصوير كذلك. بل إنهم طمحوا إلى أن يبذوا السابقين، كما تدل المعركة المعروفة في تاريخ النقد الأوربي باسم «معركة القدماء والمحدثين».

ويبدو لنا أن الكلاسية الفرنسية كما تمثلت في الشعراء الذين ازدان بهم بلاط لويس الرابع عشر كانت تمثل مرحلة في تاريخ المذهب الإنساني (الهيومانزم) الأوربي أكثر مما كانت محاكاة للآداب القديمة اليونانية والرومانية. وقد لاحظنا في دراسة سابقة أن التراجيديا اليونانية على الخصوص كانت أقرب إلى روح الأسطورة، أي أقرب إلى الفن الفطري، من التراجيديا الكلاسية الفرنسية، وأن هذه الأخيرة تعبر عن ثقة مبالغ فيها بأن كل شيء يمكن أن يوضع في نور العقل. . ولعلنا نستطيع أن

نضيف الآن أن حرص الكلاسيين الفرنسيين على تجريد التراجيديا من أي زيادة أو شطط يمكن أن يخدش وحدتها الصافية صفاء البلّور، لم يكن إلا الشكل المطابق لرغبة الفنان الكامنة في استبعاد كل ما يزعزع الثقة في أن كل شيء في الوجود (اقرأ: في مجتمع فرساي) يجري فعلا كما يشتهي العقل. وكان هذا يفرض عليه أن يغمض عينيه عن أمور كثيرة.

ولم يكن العقل نفسه مستعدا لقبول ذلك، فضلا عن الرغبات والمخاوف الدفينة. والنتيجة أنه بينما كانت المبادىء الفنية الكلاسية تنتشر من فرنسا إلى سائر أقطار أوربا خلال القرن الثامن عشر، كان الشك في القيم التي عبرت عنها هذه المبادىء قد بدأ يخلق مناخا فكريا جديدا، ويهيىء المجتمعات الأوربية لانقلابات جديدة.

ومرة أخرى نقول إننا لا نؤرخ، فهذا ادعاء فوق طاقتنا بكثير، ولكننا نتلمس، من خلال الأدب، خطا رئيسيا يمثل طموح الإنسان الغربي ومشكلاته. لقد كان فولتير ــ مثلا ـ شاعرا مسرحيا مثل راسين (هذا حكم تصنيفي ليس إلا، ولا علاقة له بالقيمة الفنية) وكان ملتزما بالقواعد الكلاسية مثله، ولكن ثمانين سنة تقريبا بين وفاة راسين (١٦٩٩) ووفاة فولتير (١٧٧٨) كانت تعني الكثير في سير الأدب وسير الحياة، بدليل أن فولتير وجد في القصة النثرية الفلسفية شكلا أدبيا أنسب للتعبير عما كان يريد أن يقول، وبدليل أنه أدخل في المسرح تجديدا مهما بأن منع جلوس النبلاء على المسرح أمام الممثلين، وبدليل أن حادثا جللا هز أوربا كلها بعد وفاته بتسع سنين فقط: الثورة الفرنسية.

لقد قام باحث فرنسي، بلجيكي المولد، بدراسة مفصلة بحثا عن أصول هذه التغيرات. وقد تدهش لأنه وجدها في السنين الخمس والثلاثين الأخيرة من حكم «الملك الشمس»، أي في الفترة من ١٦٨٠ إلى ١٧١٥. هذه الفترة، القصيرة نسبيا، تحمل ــ حسب تصوره، بذور التغيرات المهمة التي حدثت للعقل الأوربي خلال العصر الحديث (ظهرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب «أزمة الضمير الأوربي» لبول

آزار سنة ١٩٣٥) (١٨). ونحن نميل اليوم إلى التقليل من أثر الـدين في الحياة الأوربية والعقل الأوربي، ولكن هذا غير صحيح. إن الأحداث الكثيرة التي طرأت على الكنيسة المسيحية في الغرب لا تعني أن «الدين» لم يعد جزءا من وعي الإنسان الغربي. وعند آزار أن الحدث المركزي في هذه الفترة الحاسمة كان حدثا دينيا. إن حركات الإصلاح الديني أحدثت رد الفعل المضاد لدى الكنيسة الكاثوليكية، فبدأ إصلاح جديد من داخل الكنيسة الكاثوليكية نفسها، قامت بدور كبير فيه جماعة «الجرويت» الذي اعترف البابا بول الثالث بهم سنة ١٥٤٠، باعتبارهم جماعة دينية مستقلة تتبعه مباشرة عن طريق كبيرها الذي يقيم في روما. وقد استطاعت الكنيسة الكاثوليكية في أول الأمر أن تسترد ـ عن طريق المناظرة والاقناع ـ الكثير مما خسرته، وكان بوزويه (١٦٢٧ ـ ١٧٠٤) أسقف «مو»، الذي لقب «بنسر مو» نجم الكنيسة الساطع في هذا المجال، ارتفع بعظاته إلى مستوى رفيع من البلاغة وقوة التأثير. ولكن الحدث الخطير الذي هز الضمير الأوربي كان إقدام لويس الرابع عشر على سحب مرسوم نانت، وذلك سنة ١٦٨٥، وكان معنى ذلك إلغاء التسامح الديني، وإجبار البروتستانت على اعتناق الكاثوليكية بالقوة (أي عودة محاكم التفتيش وما يتبعها من تعذيب وقتل).

لقد فر معظم علماء البروتستانت إلى هولندا، البلد الذي كان يتمتع بأعظم قدر من الحرية في ذلك الوقت. وبما أن الكنيسة الكاثوليكية كانت تتمسك بأنها وحدها صاحبة الحق في تفسير النصوص الدينية، فقد بدأ علماء البروتستانت وعلى رأسهم بايل ولوكلرك حركة واسعة في دراسة تاريخ هذه النصوص، وكانت الأبحاث المتصلة تنشر تباعا على الجمهور، وتصل مهربة إلى فرنسا ذاتها. كان هؤلاء حريصين على أن يعلنوا أنهم مسيحيون صالحون، وأن يدفعوا اتهام خصومهم لهم بأنهم من أتباع سوسينوس، الذي أنكر التثليث والتجسد، أو الفيلسوف اليهودي سبينوزا الذي أعلن كنيس أمستردام طرده من حظيرة الدين اليهودي سنة ١٦٥٦ لأنه رفض التفسيرات التقليدية للكتاب المقدس. ولكن هؤلاء المصلحين المسيحيين وضعوا النصوص تحت مجهر البحث العلمي. في إنجلترا، حين كان القرن السابع عشر

يقترب من نهايتـه، نشر نيـوتن كتـابـه «الأصول» (١٦٨٧) الـذي شرح فيـه قـوانين الجاذبية، متمما بـذلك عمل جاليليو وفـاتحا الطريق لتقدم جـديد في الريـاضيات، وبعد ثلاثة أعوام نشر لوك كتابه «مقالة عن عقل الإنسان»، الذي أرجع فيه كل علم يمكن أن يحصله الإنسان إلى الخبرة الحسية. وكـان على عرش إنجلترا في ذلك الوقت وليم أوف أورانج (وليم الثالث) الذي استقدمه الثوار البروتستانت من هولندا بعد أن خلعوا الملك السـابق جيمس الثاني، وكان قـد تحول إلى الكاثوليكيـة، فذهب ملك كان يحكم بحق الملوك المقدس، وجاء ملك ليحكم بإرادة الشعب.

وكـان لهذا المناخ العـام انعكـاساتـه المباشرة على التصـورات الكـلاسية لـلأدب والفن. فإذا كانت الكلاسيـة موضوعية اجتماعيـة فمعنى ذلك أن العقل الذي تؤمن بسلطانـه مقترن دائما بالسلطـة التي يخضع لها الجميع. أمـا إذا كان العقل هـو القوة التي يتمتع بها البشر جميعا، طبيعة واكتسابا، فإن القانون العقلي هو ما تثبت صحته بالتجربة، بل أكثـر من ذلك، إن الفهم الذي نحصله بالتجربـة ينطوي على معاناة وقلق. لا شك أن شيئا من هـذا كان موجودا في منهج ديكـارت، ولكن لوك، الذي درسه جيدا، خطا خطوة أبعد: فالعقل أو الفكر ليس وصفا ثابتا بل وظيفة متغيرة، تنشط أحيانا وتضعـف أو تهمد أحيانا أخرى. وإذا كنـا نسلم أيضا بأن الحس ليس جوهـر النفس فيجب أن نلاحظ شيئا آخر غير الحس والعقل، وهـو «القلق» الذي يشعر بـه الإنسان عندما يفتقـد شيئا يرغبـه. إن الذي يدفعنا إلى الفعل ليس هـو ما نملكـه، بل ما نفتقـده. هكـذا فتح لوك البـاب لسيكـولوجيـة الـوجدان بـدلا من سيكولوجية الفكـر، ولسيكولوجية الفرد بدلا من سيكولوجيـة الأخلاق العامة. وإذا وجدنـا في هذه الأفكار إرهـاصا قويا بما سـوف يلح عليه روسو، فلن تكـون دهشتنا أكبر حين نقرأ رأي لوك في التربية وأنها يجب أن توجه إلى تنمية موهبة الفرد الطبيعية، حتى إنه ليرى أن حشـد التلاميذ في المدارس غير مفيد، وأن الطـريقة المثلى في التربية هي أن يتولى أمر الطفل مرب يقوم مقام الأب، كما يرى أن العقاب البدني إذلال يهبط بالنفس. أليست هذه المبادىء قريبة جدا من المنهج الذي يقترحه روسو؟

وندخل دائرة الفن والأدب مع كتاب الأب ديبو «تأملات حول الشعر والتصوير»

(١٧١٩). فهو ينتقد مبدأ القواعد الثابتة التي لا تؤدي إلا إلى فن جامد متشابه. وهو يوجه هذا النقد إلى لوبران مصور لويس الرابع عشر، وإن كانت طريقته هي الشائعة لأنها تتفق مع المبدأ السائد القائل بأن الجمال هو الحقيقة، والحقيقة هي ما يقول به العقل مترجما إلى خطوات محفوظة. ولكن هناك طريقة أخرى مختلفة عن هذا الفن الأكاديمي، طريقة الهواة الذين يرون أن لهم الحق في أن يفضلوا ما يريدون. والعبرة عند ديبو بالعبقرية. «فالعبقرية لا تكتسب بأي قدر من الدراسة أو الاجتهاد . . . والخروج على القانون أمر جوهري حتى إنك لتجده في كل فن. فمثل هذه التجاوزات تخرق القواعد بمعناها الحرفي، ولكنك إذا نظرت إلى الروح وجدتها تصبح قواعد بدورها، عندما تكون الظروف مناسبة لها». (١٩)

لقد قال هنري بير: «يمكن تعريف الكلاسية بأنها انتصار على رومانسية سابقة كامنة». ولعلنا نستطيع أن نقول الآن: إن الرومنسية تكمن وراء الكلاسية المنتصرة. فليس بين هذه النماذج التي التقطها بول آزار وبين بوالو، المنظر الأكبر للكلاسية، فرق زمني يذكر (حين ظهر كتاب ديبو لم يكن قد مضى على وفاة بوالو غير ثماني سنوات). على أننا إذا ابتعدنا قليلا عن فرنسا وجدنا في لسنج (١٧٢٩ ـ ١٧٨١) مزيجا ألمانيا من الكلاسية والرومنسية، ومن التنظير والإبداع. في مجال التنظير يعرف بعمله الشهير «لاوكون»، الذي تأثر فيه بأرسطو، كما يتأثر التلميذ بأستاذ قدم الضوء وترك لغيره أن يكشفوا ما لم يكشفه. وأهم ما زاده على أرسطو تقسيم الفنون إلى مكانية وعلى رأسها التصوير والنحت، وزمانية وأهمها الشعر والموسيقى. وربط الشعر بالموسيقى كان نقلة مهمة أخذته بعيدا عن النموذج المعماري الذي وضعته الكلاسية نصب أعينها إلى نموذج أكثر إنسيابا وحركة، وهو النموذج الرومنسي. وكتب لسنج ــ إلى جانب ذلك ــ نقدا مسرحيا كثيرا، تحمس فيه للمسرح اليوناني ومسرح شكسبير على حساب المسرح الفرنسي. ويلتقي الناقد والمبدع في موقف لسنج من الدين. فقد نشر مقتطفات من أعمال عالم لاهوتي متحرر، فهاجمه قس محافظ، ورد لسنج بسلسلة من المقالات دافع فيها عن نقد النصوص الدينية، ثم صدر قرار بوقف هذه المقالات فتألم لسنج لذلك، وعكف على كتابة مسرحية عنوانها

«ناثان الحكيم» عبر فيها عن موقف إنساني من اختلاف الأديان، وبذلك أصبح مبشرا بفهم جديد للمذهب الإنساني، فهو يسلم بنسبية الحقيقة، على عكس المذهب الكلاسي الذي يرى الحقيقة واحدة ونهائية كالحقائق الرياضية.

وإذا عبرنا البحر إلى الجزر البريطانية، وتركنا التنظير الذي كان يتولاه صمويل جونسون (١٧٠٩ ـ ١٧٨٤) مؤكدا القيم الكلاسية الأساسية: تصوير النوع لا الفرد، وكبح جماح الخيال بالعقل، واختيار السمات البارزة في الطبيعة كي تحضر في كل ذهن صورة الأصل ـ كان ثمة شعراء خارجون على النظام، في مقدمتهم جيمس ماكفرسون (١٧٣٦ ـ ١٧٩٦) الذي كان يعرف شيئا من الشعر الغالي القديم (الغال الكلتيون سكان اسكتلندا القدماء)، فقدم قصائد غنائية وملحمية نسبها إلى شاعر غالي قديم سماه أوسيان، وقد عُرف أن معظمها من نظمه؛ و روبرت بيرنز (١٧٥٠ ـ ١٧٩٦) الذي كان عاملا زراعيا وهوى الأدب، ونظم شعرا غنائيا بارعا، بعضه باللهجة الاسكتلندية. وقد كان هذا الاتجاه إلى المصادر الشعبية سمة أخرى من سمات الرومنسية. على أن هذه السمة، إلى جانب السمة الأساسية في الشعر الرومنسي وهي كونه «تعبيرا تلقائيا عن فيض مشاعر قوية» لم تأخذ صورة الإعلان عن مذهب أدبي جديد إلا حين صدرت الطبعة الأولى من الديوان الأول المشترك لوردزورث وكولردج «حكايات غنائية» (١٧٩٨) ثم الطبعتان الثانية والثالثة اللتان كتب لهما وردزورث مقدمة طويلة (١٨٠٠ و١٨٠٢).

كانت هذه الحركة الرومنسية في إنجلترا مصاحبة للثورة الفرنسية. ولم تكن ثمة غرابة في أن يتحمس هؤلاء الشعراء للثورة ـ على الأقل في سنواتها الأولى. فقد كان التغير السريع سمة العصر كله. كانت «الثورة الصناعية» التي بدأت باختراع الآلة البخارية (١٧٦٥) قد سبقت الثورة الفرنسية بأكثر من عشرين سنة، وأخذت تغير صورة المجتمع البريطاني أولا، ثم المجتمعات الأوربية بعد ذلك، من مجتمعات زراعية إلى صناعية، بكل ما صاحب هذا التحول من استقطاب سريع للغنى والفقر، في ظل فلسفة اقتصادية اجتماعية تقوم على حرية العمل («ثروة الأمم» لآدم سمث ١٧٧٦). ولم يكن آدم سمث يحسن الظن بأصحاب الأعمال أو حتى يحترمهم

كبشر، ولكن الركن الأهم في نظريته الاقتصادية هو أن قوانين السوق تحكم التطور الاقتصادي بصرف النظر عن إرادة الأفراد، وأن النشاط الخاص يؤدي إلى زيادة الثروة أكثر من سيطرة الدولة.

لقد بدأت النقيضة الكبرى في العصر الحديث: نقيضة أن «الحرية» يمكن أن تصبح قيدا على «الحرية»، أن الآمال الكبرى كثيرا ما تنتهي إلى خيبة كبرى، أن السعي لتحقيق الرغبات، أساس النشاط الإنساني كما حدثنا لوك، يمكن أن يكون شرا غير مقصود. كانت الثورة الصناعية، إلى جانب الثورة الفرنسية وما أعقبها من حكم نابليون الفردي وغزواته التوسعية ثم عودة الملكيات الرجعية، تقيم الدليل تلو الدليل على ذلك. كان هذا وضعا إنسانيا جديدا، ولكنه كان يذكر بأواخر عصر النهضة، عصر شكسبير وسرفانيتس، فقد كان هذا أيضا عصر متناقضات، شعرت فيه الإرادة البشرية، التي لم تكد تستيقظ، أنها تصطدم بشيء أكبر منها. عاد الشعور الديني شيئا غامضا مفعما بالقلق، لا يشبه في شيء تلك الثقة الكلاسية في نظام كوني يملؤنا شعورا بأننا على الحق، إلى درجة أننا قد نقتل الآخرين لنحملهم على قبول الحق الذي نراه، لأننا نجده يعمل في صالحنا. هذه العاطفة الدينية التي تسيطر عليها اللهفة سمة أخرى من سمات الرومنسية وإن اختلف ملابساتها، فلم تكن لدى شلي الثائر أقل منها لدى بليك المتصوف، بل إنها لتوجد، بصورة حادة، عند بودلير (الشاعر الرجيم).

في ألمانيا أيضا اتخذت الحركة الرومنسية شكلا محددا في وقت مبكر نسبيا، وأضافت إليها سمة لم تعد، فيما بعد، مقصورة على ألمانيا. تلك هي السمة القومية. وكان قطب هذه الحركة الفيلسوف هردر (١٧٤٤ ـ ١٨٠٣) الذي انتقد في كتابه «تأملات في فلسفة التاريخ الإنساني» حركة التنوير الفرنسية لأنها اتخذت معيارا واحدا تقيس به تاريخ كل أمة، وذهب إلى أن لكل ثقافة خاصة طابعها المتفرد المعبر عن بيئتها. وكان يرى فوق ذلك أن الشعر، الذي أغرم به، هو اللغة الأم للبشرية، وأقوى ما يمثل عبقرية كل شعب. وكان الشعر العظيم في نظره هو ذلك المفعم بالحركة والعاطفة والإحساس، وهو الشعر الفطري، ولذلك اهتم بالأساطير والأدب

الشعبي، وأعجب بقصائد «أوسيان» التي انتقدت انتقادا عنيفا في موطنها.

تحلقت حول هردر جماعة من الشبان المتحمسين تسمت باسم مسرحية لواحد منهم، نحمل ذكرها بعد قليل، «العاصفة والاندفاع». وقد بدأت حين التقى هردر وجوتة في ستراسبورج سنة ١٨٧٠. ورغم الحماسة الشديدة لم تقدم هذه الجماعة أعمالا ذات قيمة سوى «آلام فرتر» التي أكسبت جوتة شهرة واسعة بمجرد ظهورها (١٧٧٤) وعدت من أوائل الأعمال الرومنسية، و«اللصوص»، أول مسرحية مثلت لشلر (١٧٨١)، وبعدها لم يعد للجماعة شأن يذكر، ولاسيما حين مال جوتة وشلر نحو الكلاسية، حتى إن جوتة قال في أحد أحاديثه سنة ١٨٣٠ «إن الكلاسية صحة والرومنسية مرض»(٢٠). وكان قد ابتعد عن أفكار هردر القومية المتطرفة وأصبح يدعو إلى فكرة مضادة وهي فكرة الأدب العالمي.

هكذا كانت الرومنسية تنبت تلقائيا في كل مكان تقريبا، وتضيف كل فرقة شيئا ما إلى مفهومها على عكس الكلاسية التي كانت حركة فرنسية، ومفخرة للفرنسيين أيضا، ولأنها كانت كذلك فقد كانت فرنسا هي ميدان المعركة بين الكلاسية والرومانسية، وفي فرنسا «عُمّدت» التسميتان «كلاسية ورومنسية»، مع أن الرومنسية كانت قد ظهرت بجلاء في أقطار أخرى. (٢١)

يعد شاتوبريان (١٧٧٨ ـ ١٨٤٨) ـ بحق ـ أبا الرومنسية الفرنسية، ولو أنه حين بدأ الحركة بالفعل، لم تكن قد عرفت بهذا الاسم، لا في فرنسا ولا في غيرها. كان شاتوبريان أرستقراطيا، وكذلك كان بايرون وشلي، ولكن شاتوبريان هو الذي مثل الجناح الأرستقراطي، الملكي، الكنسي في الرومنسية، وقد ظل هذا الجناح قويا في فرنسا، وأصبح من ممثليه البارزين: لامرتين، وألفرد دوفيني. وإذا كانت النزعة الملكية في صفوف الرومنسيين قد ضعفت نتيجة لسياسة لويس الثامن عشر الميالة إلى الاستبداد، فإن النزعة الكنسية ظلت سمة غالبة على الرومنسية الفرنسية، حتى حين دخلت في صراع حياة أو موت ضد الكلاسية. وقد رأينا أن الصبغة الدينية كانت ظاهرة أيضا لدى الرومنسيين، الإنجليز، ولكنها كانت نزعة دينية عامة، شخصية،

يمكن أن تظهر في تصوف بليك أو حتى في إلحاد شلي، الـذي قيل عنه إنه لم يكن في إلحاده منكر لله، بل مخاصما له. أما مسيحية شاتـوبريان فهي مسيحية كنسية، ومع ذلك فهي مختلفـة عن مسيحية الكـلاسيين. مسيحية الكـلاسيين تضع كل شيء في النـور، وتجعل الأسرار الكنسية، مثل قـواعد الإيمان، ملكـا للكنيسة وحـدها. أمـا مسيحية شاتوبريان فهي مسيحية عاطفية، لا تجادل في سلطة الكنيسة ولكنها تجعل الأسرار والعقائد والنصوص مصـدر إشباع روحي للفرد. لقد راقب شاتـوبريان من مهجره في إنجلترا أحـداث الثورة في وطنـه، وكيف تحولت إلى إرهاب دمـوي، فقوى فيـه ميلـه الأصيل إلى الاكتئـاب والعزلـة، وبحث عـن خلاصـه في الـدين. وكـان «إصلاح الكنيسة الكاثـوليكية» الذي جعلها أقرب إلى عامـة الشعب، قد انتهى منذ أكثر من قرن، عندما أصبح الآبـاء اليسوعيون وهم الكتيبة الأولى في الإصلاح خلفاء لمحاكم التفتيش في اضطهـاد أحرار الفكر، وعنـدما وجـه «فلاسفة» التنـوير، وعلى رأسهم فـولتير، سهام النقـد القاسي لا إلى الكنيسـة وحدهـا، بل إلى قواعـد الإيمان نفسها.

لم يكن قد مر على وفاة فولتير سوى اثنتى عشرة سنة (وقد ظل نشيطا حتى أواخر أيامه) عندما ظهر كتاب شاتوبريان «عبقرية المسيحية» (١٨٠٠) ليقدم مدخلا آخر إلى المسيحية بعيدا عن المناقشات العقلية، معها أو ضدها. فقد كان هدفه إثبات أنه «ليس ثمـة ما يخجل في أن نكـون مؤمنين مع نيـوتن ومع بـوزويه، مع بسكـال ومع راسين، وأن الواجب أن نجعل كل بـدائع الخيال ونوازع القلب في خدمـة هذا الدين الذي جندت ضده»(٢٢). إن الدين عنده شعر وعاطفة وسر. «إن الشاعر المسيحي لسعيد الحظ لأنه حين يتمشى في الغابة وحيدا يشعر بأن الله يتمشى معه، فالغابات ملأى بقدسية عظيمة، وكأن النبوة والحكمة والسر والدين تقطن في أعماقها إلى الأبد» وتقـدم الشعوب في المدنيـة لا يعني ابتعادهـا عن الدين، بل على العكس، هنـاك، يقول شاتوبريـان، خطأ ما: فقبل أن تنمو عواطفنا تكون قوانا كـاملة وشابة ونشيطة ولكنها مغلقـة على نفسها، بلا هـدف ولا موضوع. ومع ازديـاد التمدن تعلو مـوجة العـواطف، ولكن الشيء المؤسف هـو أنـه كلما زادت الكتب التي تتحـدث عن

الإنسان وعـواطفه ازداد مهارة دون أن يزداد خبرة . إنـه يتعلم وهو لم يستمتع . وتبقى الرغبـات بينما تذهب الأوهام . الخيـال غني وسخي ورائع ، بينما الوجـود فقير جاف زريّ . نعيش بقلب مليء في عالم خاو، لم ننتفع بشيء وحرمنا من كل شيء .

ويجد شاتـوبريان إلهامـه في العصور الوسطى . ولا يخلـو من نزعة وطنيـة (ولعله تأثر بهردر) عندمـا يقارن بين الأعمدة الفرعونية الضخمة التـي تشبه أشجار الجميز، والأعمدة الكورنثيـة برؤوسها التي تشبه رؤوس النخيل ، وبين الأعمـدة القوطية التي تحكي غـابات بـلاده ، بلاد الغـال ، وتوحي بغمـوض الغابـة في المحاريب المظلمـة والأجنحة المعتمة والدهـاليز الخفية والأبواب الواطئة ، كـل شيء في الكنيسة القوطية يشعرك بـالرهبـة الدينيـة والأسرار الإلهية . وكأن المعمار القوطي أراد أن يحاكـي كل ما في الغـابة حتى أصـواتها الغامضـة فوضـع فيها الأرغن والتعـاليق البرنزيـة ليسمعك غمغمة الريح ودوي الرعد . (٢٢)

كانت فرنسا عندما صدرت الطبعة الأولى من «عبقرية المسيحية» تمر بفترة قصيرة من الاستقـرار النسبي تحت حكم القناصل ، فلقى الكتـاب رواجا عظيما . وأضـاف شاتربريان إلى الطبعة الثانيـة ١٨٠٢ رواية قصيرة «رينيه» وهي ترجمة ذاتية يصور فيها «موجة العواطف» التي تحدث عنها في الكتاب الأصلي ، وكيف كانت تحمله إلى آفاق بعيدة عنـدما يتأمل فعل الزمن في الأشيـاء ، وكيف يقترن الموت بالحياة ، ويشعـر أنه ليس إلا مسـافرا ، ويخيل إليـه أنـه يسمع صوتـا من السماء ينـاديه : «أيها الإنسـان ، موسم هجـرتك لم يحن بعد ، انتظـر حتى تهب ريح الموت ، عندئذ تبسط جنـاحيك وتطير نحو تلك العوالم المجهولة التي يحن إليها قلبك» .

ليس المهم أننا نجد عند شاتوبريان معظم الأفكار الرومنسية ، إنما المهم أننا نجد عنـده روح الرومـانسية ذاتها في تـرجمة مسيحية . فلم تكن لتثير معـركة ، مع أن نثـره الشاعري أثـار إعجابا شديـدا لدى الجيل الناشيء ، حتى أن فكتور هـوجو كتب في مذكـراته «إما أن أكـون شاتوبـريان أو لا أكون» . أمـا المعركة فقـد تكفلت بها سيدة جريئة ، جمعت في صالونها طائفة من الكتـاب من أشهرهم الروائي بنجامن كونستان والناقـد الألماني وهلم شليجل . وقد أثار كتـابها «عن ألمانيا» غضب نابليـون فصادر

طبعتـه الأولى سنـة ١٨١٠ ومع ذلك فقـد كانـت نسخها القليلـة تتـداول سرا إلى أن خرجت طبعتها الثانية من لندن سنة ١٨١٣ ، بينما كانت المؤلفة منفية مع صالونها في سويسرا .

لقد تحدثت مدام دي ستايل عن هـذا الأدب الجديد الذي ظهر في ألمانيا وأصبح يعرف باسم الأدب الرومنسي . أدب أكثر جرأة وأقل التزاما بالقواعد ، ولكنه أقرب إلى عواطفنا . فالأدب القديم الذي يكتبه المحدثون أدب مجتلب ، ولكن الأدب الرومنسي نابـع من بيئتنا ، ومصـادره هي ديننا ونظمنـا ، وتراثـه هو شعر التروبـادور وقصص الفـروسية وعجـائب العصر الـوسيط ، وهو يستعيـد تـاريخنا ، ولا يستلهـم أسـاطير الإغـريق . وهـو وحـده الأدب القـادر على النماء لأنـه ينبت في أرضنـا ويستمـد من تراثنا . (٢٣)

لم يكن في هـذه الأفكار كلهـا شيء جـديـد إلا دعوتها إلى الانفتـاح على الآداب الأجنبية ، وكـان في نسبها عنصر ألماني ، فأثـارت دعوتها عصبيـة الفرنسيين ، وأصبح الدفاع عن الكلاسية يعني الدفاع عن الشخصية الفرنسية والذوق الفرنسي . عبر عن ذلك لويس أوجيه رئيس المجمع في كلمة ألقاها سنة ١٨٢٤ :

«هل يظل المجمع الفـرنسي سـاكتـا على هـذه الصيحـات؟ وهل تتنـزه أول مؤسسـة أدبية في فرنسا عـن الدخول في نزاع يهم الأدب الفـرنسي كله؟ . . . يجب أن نمنع شيعة الرومنسية (فهذا هـو الاسم الذي نطلقه عليها) . . . من أن تسخف جميع قواعدنا ، وتزدري روائع أدبنـا ، وتفسد الذوق العام ، الذي يؤثر فيه النجاح دائما ، بما تحصل عليه من نجاح غير مشروع . . إن الرومنسية لا وجود لها ، إنها لا تتمتع بحياة حقيقية» . (٢٤)

ولكن الرومنسية كـانت موجودة في المجلات الأدبيـة ، وفي الدواوين والمسرحيات والـروايـات التي أخـذت تظهـر في تتـابع سريع ، فإلى جـانب مـاينشره الـرواد ، شاتـوبريـان ، ولا مرتين ، وألفـرد دي فيني ، وستندال ، كـان الجيل الجديـد ، الذي انعقدت زعامته لفكتور هوجو نشيطا أيضا ، وقد مثله بروسبير مريميه وجورج صاند

والكسندر ديماس وجيرار دي نرفال وألفرد دي ميسيه وتيوفيل جوتيه ـ أسماء نالت شهرة عظيمة تضارع شهرة الكلاسيين. كان والتر سكوت في الرواية، وبايرون في الشعر قد بلغا شهرة عالمية بذت كل ما سبقها، ولم يعد التأثير مقصورا على الكتاب والشعراء، فمن خلال الترجمات كانا يصوغان ذوق العصر. ولعل وجود الرومنسية على الشارع الفرنسي نفسه كان أشد إزعاجا للمحافظين من أمثال أوجيه، فقد تعايشت الرومنسية بسهولة مع الميلودراما التي ابتدعها بكسريكور ليمتع جمهورا جديدا من رواد المسرح الذين كان معظمهم لا يعرفون القراءة(٢٥).

وكانت المسرحية التاريخية هي النوع المفضل عند الرومنسيين، متأثرين بشلر وشكسبير، فقد كان التاريخ يتيح للكاتب الرومنسي أن يحلق بعيدا عن الواقع الكريه، دون أن يقيد خياله، إذ كان من المقرر عندهم أن «الفكرة» لها المحل الأول قبل الواقع التاريخي.

انتصرت الرومنسية إذن، وتوجت انتصارها بما سمى في التاريخ الأدبي «معركة هرناني»، إذ إن شباب الرومنسيين، وكانوا قد تعودوا أن يتجمعوا في حلقات أدبية حلت محل الصالونات القديمة، نظموا أنفسهم ليجعلوا ليلة افتتاح هذه المسرحية (١٨٣٠) نصرا للرومنسية في شخص زعيمها فكتور هوجو. وقد ساعد على هذا النجاح أنهم ضموا صفوفهم عشية ثورة الثلاثين، بعد أن كانوا فريقين: أحرارا وملكيين.

ولكن الانتصار لم يكن خالصا. فإلى سنة ١٨٥٧ كان سنت بيف مضطرا لأن يدافع عن الرومنسية قائلا للكلاسيين: «لا مفر لنا في وطننا فرنسا من أن نعشق الحروب الأهلية. دائما على ألسنتنا راسين وكورني نعارض بهما المحدثين لنحطمهم بهذه الأسماء.. ليسخر بعضكم من بعض كما تشاءون داخل البيت، ولتُحَلّو بها خطبتكم عندما تدخلون المجمع، ولكن أمام أوربا.. يالها من فجوة لو خلا أدبنا منها!»(٢٦)

وهكذا رجعت الرومنسية إلى النعرة الوطنية عودا على بدء. فقبل ثلاثين سنة كان

الكلاسيون يهاجمون الرومنسية لأنها تعارض قمم الكلاسية الفرنسية بما تستجلبه من ألمانيا و إنجلترا. والآن يدافع الرومنسيون بأنه لولاهم لبدا الأدب الفرنسي متخلفا بالقياس إلى الآداب الأوربية الأخرى. ولكن جوتة كان يقول أيضا في سنة ١٨٣٠ إن الكلاسية صحة والرومنسية مرض. وبايرون، العلم الأشهر بين الشعراء الإنجليز المحدثين، لم يكن يعجبه من معاصريه سوى شلى، ولعلها كانت مجاملة صديق لصديقه، أما الذي لا يمكن أن يجامله فهو بوب، إمام الشعراء الكلاسيين في القرن الماضي، وكان بايرون يعجب به أشد الإعجاب، ويتخذه إماما، وكان أسلوب بايرون ـ في الحقيقة ـ أقرب إلى أسلوب بوب منه إلى أساليب المعاصرين.

كان تحكم الكلاسيين في العبارة، وحبهم للوضوح، واحتفاؤهم باللمحة الذكية، دلائل على أنهم يملكون الفن، يتخذونه للمتعة أو لتحقيق منفعة ما، فليس بينهم وبين الواقع خصام. أما الرومنسيون فالفن يملكهم. إنه مرضهم وخلاصهم. فهم يشعرون أنهم غير أكفاء للواقع الجديد الذي تعيشه أوربا، واقع الثورة الصناعية ونمو الطبقة الرأسمالية. ومع أنهم ـ غالبا ـ أحرار، يقفون في صف الطبقات المظلومة، ويستمدون إلهامهم من الآداب الشعبية التي تعبر بانطلاق وعفوية عن عواطف فطرية غيد مهذبة، فهم ينفرون من المجتمع بجميع طبقاته: يحتقرون البورجوازي المادي الذي لا يقدر قيمة الفن إلا لتسليته الفجة أو لتزيين داره الخالية من الذوق، ولا يتصورون في الوقت نفسه أنهم يمكن أن يذوبوا في الأعداد الهائلة من عامة الشعب. لقد صدمهم الواقع فهربوا إلى داخل أنفسهم. حاولوا أن يرتبطوا بشيء بعيد في الزمان أو في المكان، يجعلونه غذاء لمشاعرهم المتأججة، دون أن يكونوا مطالبين بفعل ما. حاولوا أن يجدوا الدين في أعماق نفوسهم. فلم يجدوا إلا الحيرة. هم الحل غير الموفق لمعضلة التعارض بين العنصر العقلاني (اليوناني) والعنصر الوجداني الأسراري (المسيحي) في الحضارة الغربية، لقد بدا الحل سهلا في أول الأمر: أليس العقل والوجدان جزءين من الطبيعة الإنسانية يكمل أحدهما الآخر؟ أليس في وسع الإنسان أن يكون مع بوزويه ونيوتن في نفس الوقت؟ ولكن هناك فرقا بين أن يتخيل ذلك وأن يكونه بالفعل. النظم التي وضعها الإنسان، والتي تتحرك

حركة ذاتية على مايبدو (آدم سمث وقوانين السوق) هي التي تتحكم في حياة الإنسان على الأرض. أمام الرومنسي خيارات محدودة بالواقع الاجتماعي: أن ينتمي إلى الكنيسة الكاثولكية (لامنيه) أن ينتمي إلى حزب (هوجو: الملكيين ثم الجمهوريين)، وأخيرا ـ وليكون صادقا تمام الصدق مع نفسه ـ ألا ينتمي إلى شيء: أن يختار الحياة البوهيمية، أي حياة كحياة الغجر الذين يعيشون على هامش المجتمع، لهم مجتمعهم الخاص المحدود، وأعرافهم وأساليب حياتهم المستقلة عن سائر البشر.

كان هذا الحل الأخير هو الحل الأنسب لمعتقداتهم، ولكنه الحل المستحيل، أو الحل الذي لا تستطيعه سوى القلة القادرة على أن تواجه الجنون أو الجريمة أو تحترف التسول. وعندما اكتسبت الرومنسية شعبية لم يكن الرومنسيون الصغار من سواد الناس قادرين على هذه الحلول الصعبة. ولذلك كان لابد لهم أن يعيشوها في الحلم، وأن يعيشوها على الوجه الذي يهوونه، أي كأحسن ما يمكن أن تكون، وأصبح في إمكان الرومنسيين الكبار أن يتعيشوا من صناعة هذه الأحلام للرومنسيين الصغار.

انحدرت الرومنسية من منزلة الأدب الجاد إلى سوق الأدب الرخيص. تحولت إلى تكنيك جاهز مجرب لتعبئة الأحلام في روايات وأفلام رخيصة. وتنازلت عن الرؤي المجنحة والتحليق في عالم المثل، وأخذت الكثير من العاطفية المائعة التي انتشرت في روايات القرن الثامن عشر (رتشاردسون، بريفو، إلخ.) لترطب الحياة الجافة لجمهور جديد من القراء الذين لا يستطيعون الاستمتاع بالأدب الكلاسي ولا يذهبون إلى المسرح، ومعظمهم من النساء.

ولكن ظروف العصر الحديث بإحباطاته الفظيعة ومغرياته الجمة ـ بعض آثار النمو السريع في المجتمعات الصناعية ـ أدت إلى رواج لون خاص من هذا القصص الخيالي: نمط الرواية التي تعتمد على بطل غامض، يقوم بأعمال خارقة (ولكنها في العادة لا تخرج عن حدود الممكن العقلي)، ولا يعوقه أي شيء مما يعوق البشر العاديين من التفكير في المصروف أو حساب النتائج، ولا يربطه مكان (وهو عادة في

حالـة سفر دائم) ولا أسرة (ويمكن أن يكـون قد ترك أسرتـه في مكان مـا لأن زوجته مريضة مرضـا لا يرجى شفاؤه). وهو بهذه الخصال كلها جـذاب جدا للنساء. هذا النموذج ـ الذي يمكن أن يكون بعض الكتاب قد وقعوا عليه مصادفة فيما مضى، لم تصبح له هذه الأهمية في «الفن» والمجتمع (الذي أصبح، بفضل القنوات الإعلامية، يحاكي الفن بدلا من العكس) إلا عندما أعطاه بايـرون صفاته المميزة. فهو إذن نتاج رومنسي. وقد دعت متطلبات السوق إلى أيجاد مقابل أنثوي له، وهي المرأة المتحررة، القادرة ذات السحر الطاغي الذي لا يقاوم.

ستنصرف العقول الأكثر نضجا عن هذا العبث، وستحتل الـرواية الواقعية منزلة الأدب الـروائي الجاد، وستكون روايـة «مدام بـوفاري» لفلـوبير هي أول رواية يظهـر فيها هـذا المذهب الجديد ظهـوراً جليا، وسيكـون موضوعهـا ـ بـالضبط ـ هـو هذه البطولـة الموهومـة التي تعيشها مـدام بوفـاري، والتي تخلع مقابلهـا على «عدد» من الرجال.

وستكون الواقعية ـ بوجه عام ـ نابعة من الرومنسية ورد فعل لها في الوقت نفسه. ولكن المذهب الإنساني، الـذي بسط سلطانه على الدين أيضـا، سيظل سائدا. كما سيظل سائدا في المذاهب الأخرى، التي قاومت انحدار الرومنسية بالإيغال فيها.

كثيرا ما كان النقاد المعاصرون للرومنسية يشيرون إليها باسم «المذهب الحديث». وهذا صحيح، فـالرومنسيـة هي الطور النهائي للمـذهب الإنساني، عنـدما يصبح الإنسان الفرد، الذات، مصدرا لجميع القيم.

٣ ـ خلفاء الكلاسيين

لن نخـرج هنا عـن إطار الثقـافـة الأوربية. نعم إننـا حين نبلغ منتصف القـرن التـاسع عشر تكون أوربـا قد أخـذت تبسط ظلهـا على مختلف أقطار العـالم، حتى لتتشابـه الظواهـر الثقافيـة رغم اختلاف الأصـول، ولكننا رأينا كيـف يتنوع المذهب الواحـد داخل أوربا نفسهـا، ورأينا قبل ذلك كيف كـان للمذاهب الأدبيـة الأوربية حين دخلت إلى بلادنا تاريخها الخاص المرتبط بمسار ثقافتنا منذ النهضة. فهل نتوقع

أن تكون المذاهب الأدبية التي ظهرت في أوربا بعد الرومنسية مذاهب «عالمية» من أول نشأتها، حتى يكون علينا أن نضعها في إطار عالمي، أي أن نحللها على ضوء الظروف العالمية المعاصرة، بدلا من ردها إلى أصولها التاريخية، القريبة والبعيدة، في الثقافة الأوربية؟

نقول إن المسلك الأول يكون وجيها بل يكون هو المسلك الأنسب لو أن العالم قد توحد ثقافيا بالفعل. ولكن الفروق بين الثقافات لاتزال قائمة، والثقافة الأوربية لاتزال وحدة متميزة، يؤهلها تقدمها المادي لأن تبقى متميزة عن الثقافات الأخرى. وإذا فكل تطور فيها يسير وفقا لآلياتها الخاصة. وقد رأينا أن تطورها ناتج عن اتحاد عنصرين مختلفين في تكوينها: عنصر مسيحي إلهي أسراري، وعنصر يوناني إنساني عقلاني، وأن أنجح محاولة للتوحيد هي التي جرت في عصر النهضة، ولكنها لم تلبث أن تحولت إلى مصالحة ناقصة في إطار المذهب الكلاسي، وكان الرابح هو العنصر العقلاني لأنه كان طارئا على العنصر الأول، فكل اعتراف به، ولو كان جزئيا، يعد ربحا، وكل تسليم منه بالعنصر الأول يعد قبولا لواقع قائم. وكانت الأزمة التي انتهى إليها العصر الكلاسي ذات شقين: فمن ناحية كان تقدمه في معرفة الطبيعة وإخضاعها لأغراضه يجعله أقل استعدادا لقبول تفسيرات غيبية يمكن أن تحد حريته في البحث، ومن ناحية أخرى كان شعوره بأن التقدم العلمي لم يجلب له السعادة التي كان يتمناها يشعره بالضياع والحاجة إلى سند روحي، قوة خيرة فوق قوة البشر. فكانت العودة إلى الدين كملجأ شخصي عاطفي. وكان الدين ــ على هذه الصورة ـ غير مناقض للاتجاه الإنساني الذي استطاع، على الصعيد الاجتماعي، أن يدعم القوانين المدنية التي تكفل حرية العقيدة. ولكن الحرية المطلقة ضياع آخر، كما أن «الدين الفردي» يحتاج، مع «الموجة العاطفية» التي تحدث عنها شاتوبريان، إلى قدرة فائقة على التجريد. ومن هنا ظل الدين مشكلة للإنسان الغربي الحديث. فهناك الدين العاطفة، وهناك الدين النظام، العاطفة شخصية، والنظام اجتماعي، والمؤسسة الدينية ـ أيا كان نوعها أو حجمها ـ تضمن الثاني ولكنها قد تجحف بالأول، وهناك بدائل لكل منهما، وللمرء أن يختار، وإذا اختار فهو غير مطمئن،

وإذا قلد فهو غير واثق، وإذا أهمل الأمر فهو ضائع، لا تمسكه إلا القوانين المدنية، وهي صماء بلا عاطفة، والعلاقة بينها وبين «النظام» الديني في المجتمعات الحديثة تكاد تكون منقطعة.

ولا شك أن هذا الوصف ينطبق على جميع المجتمعات الحديثة بدرجات مختلفة، ولكنه أكثر انطباقا على المجتمعات الغربية التي بلغ فيها المذهب الإنساني أقصى مداه، أي تم فيها الاعتراف بأن الإنسان الفرد هو مصدر جميع القيم. وبما أن الأدب هو مصنع القيم الإنسانية فقد كان عليه أن يتولى الجمع بين حاجات الإنسان المادية وحاجاته الروحية، حاجاته ككائن اجتماعي وحاجاته كذات مستقلة. ومع أننا نستطيع القول، بشيء من الاطمئنان، إن الأدب الغربي الحديث بعد انحدار الرومنسية أصبح أكثر فلسفية، وإن تعدد المذاهب والاتجاهات داخل كل مذهب يدل على اجتهاد مستمر في البحث عن حلول، فإن الملاحظ أن هذه المذاهب على اختلافها لا تخرج عن أحد الاتجاهين السابقين: إما اتجاه النظام، القواعد العقل (الاتجاه الكلاسي) وإما اتجاه الحرية، والذاتية، والعاطفة (الاتجاه الرومنسي).

ليس ثمة موضوع للأدب سوى الإنسان. مبدأ كلاسي قرره أرسطو من قديم. وكذلك كان الإنسان هو موضوع الأدب، شعره ونثره، مسرحه وقصصه وتأملاته، طوال «القرن العظيم» وخلال القرن الثامن عشر، إلى أن جاء الرومنسيون وخلعوا عواطفهم على الطبيعة. وكان إنسان العصر الكلاسي فكرا وإرادة، وكانت العاطفة تابعة للإرادة، يتأمل القارىء أو المشاهد صراعهما بإعجاب من خلال حركة منسقة منتظمة، وعبارات مشرقة مصقولة، ليخرج معجبا بدروس الحكمة ومثل الأخلاق. الفن يحدث عند المتفرج سرور الإعجاب، بموضوعه وشكله معا، ليحقق وظيفته المزدوجة وهي أن يمتع ويعلم. فالمتعة تأتي من شعور بالرضي: نعم، هذا البطل يتصرف كما كان يمكن أن اتصرف أنا، كما كان يجب أن اتصرف لو كنت مكانه. أو: هذه الشخصية الكوميدية تخطىء لأنها أجهل أو أغبى أو أشد حماقة من أن تعرف قواعد السلوك السليم، ولهذا يجب أن تنفي من المجتمع الراقي. والتعليم يستفاد من مشاهدة أمثلة النبل وأمثلة الضعف فلا ننسى قواعد الشرف التي يمليها

علينا مركزنا الاجتماعي.

هذا فن مجتمع مطمئن راض عن نفسه، يؤكد قوانين هذا المجتمع ولا يعرف غيرها، فالطبقات الأخرى لا حساب لها، لا وجود لها، ولكن الحركة الرومنسية عندما بلغت أوجها كانت فترة الغموض قد زالت. كانت الملكية التي حاولت أن ترجع القهقرى إلى عصر لويس الرابع عشر وتعيد مجد الأرستقراطية قد سقطت، وحلت محلها ملكية أكثر تفهما لطموحات الأحرار. وكان قيام العهد الجديد يعني انزواء الأرستقراطية وتسنم البورجوازية ــ الطبقة الصناعية الجديدة ــ قمة السلطة، وبجانبها طبقة أخرى أضخم عددا، وإن تكن أقل قوة، طبقة البروليتاريا، وكانت تتحرك أيضا للدفاع عن مصالحها.

والأدباء الذين كانوا من قبل حائرين لا يعرفون إلى من يتجهون بأدبهم: إلى طبقة النبلاء التي استعادت امتيازاتها ونفوذها، أم إلى الطبقات الجديدة المبهمة التي يمكن الحصول على إعجابها السريع في مسارح البولفار، ولو أن ذلك يعني إثارة سخط الكلاسيين أكثر، هؤلاء الأدباء لم يعودوا الآن مترددين في الاختيار، وإن كان «الانتماء» قضية أخرى، وقد تكون مشكلة،

وكان هناك مكان للأدب الجاد، عند من يريدون أن يفهموا حقيقة ما يجري. وأصبحت «الرواية» هي الشكل الأكثر مناسبة، والأكثر رواجا. وكان المطلوب روائيين لا يلجأون إلى تهويل الخيال، ولايعتمدون على الغريب والمثير لجذب انتباه قرائهم، بل على الفهم العلمي للتغيرات الاجتماعية. أصبح بلزاك (١٧٩٩ ـ ١٨٥٠) هو روائي هذا العصر، وإن لم ينس أنه بدأ تلميذا لوالتر سكوت. ظل يعتني بالحبكة الدرامية في رواياته، ولكن ميزته الكبرى كانت في رسم الشخصيات. لم يكن يرسم الشخصية من الداخل على طريقة الرومنسيين في رواية الترجمة الذاتية، ولكنه كان يجعل الشخصية جزءا من مجتمعها وبيئتها. لقد أراد أن يكتب «تاريخا طبيعيا للمجتمع»(٢٧)، يوضح وظيفة الفرد في جسم المجتمع. ومع أنه كانت له آراؤه السياسية الخاصة فقد التزم الموضوعية الكاملة في تصويره لمجتمع عصره. وقد لفتت المفارقة بين آرائه الشخصية وما تدل عليه أعماله الروائية أنظار النقاد الماركسيين بوجه

خاص، وهم يستشهدون في هذا الصدد بقول إنجلز: «كان بلزاك ـ في آرائه السياسية ــ من أنصار الشرعية، وعمله الكبير نعى متصل عن انحلال المجتمع الراقي، وعواطفه مع الطبقة المحكوم عليها بالفناء، ومع ذلك فإنه لا يبلغ قط في حدة هجائه ومرارة سخريته مثل ما يبلغه حين يحرك هؤلاء الرجال والنساء أنفسهم، الذين يتعاطف معهم كأعمق ما يكون التعاطف ــ هؤلاء النبلاء . . وهذا في نظري من أعظم انتصارات الواقعية.»(٢٨)

على أن بلزاك لم يكن رحيما في وصفه للطبقة الصاعدة أيضا. إن سلطان المال يبلغ عنده أبعادا شبه أسطورية، و«العجل الذهبي» يصبح حقيقة أشد إثارة للرعب مما كانت في العهد القديم. وهو يرى أن تراجيدياته عن الحياة البورجوازية ـ ومحورها هو المال ـ أشد قسوة من التراجيديات اليونانية. فالسعي إلى المال والربح يدمر الحياة الأسرية، ويباعد بين الزوجة وزوجها، والبنت وأبيها، ويحول الزواج إلى جمعية لتبادل المنافع، والحب إلى تجارة، ويقيد الواحد إلى الآخر بقيود العبودية(٢٩).

ومثل دانتي كان لبلزاك مشروعه العظيم: «الكوميديا الإنسانية». فقد خطط لأعماله الروائية بحيث تدخل كلها في إطار عمل واحد كبير، أراده تاريخا واقعيا للمجتمع الفرنسي بين عامي ١٨١٦ و ١٨٤٨، وهو عمل لم يقدم على مثله واحد من الكلاسيين الجدد، ولم يكن هذا العمل الكبير يستمد وحدته ـ بطبيعة الحال ـ من العقدة التي استقلت بها كل رواية، بل من تكرر ظهور الشخصيات في عدد من الروايات.

لم يعد الأدب ينظر إلى المجتمع من داخل طبقة أرستقراطية تعيش حياتها في ظل ملكية مطلقة مهيمنة وكنيسة متفاهمة مع الملكية المطلقة. لم يعد «قانون الشرف» غير المكتوب هو النظام الموضوعي الذي يتحرك المبدع داخله لكي يمتع ويعلم. لم يعد الأدب كلاسيا بهذا المعنى فعندما تغيرت بنية المجتمع وعلاقاته وأصبحت المادة (وقوامها المال) هي القوة العليا اختلفت القيم وأصبح «قانون الشرف» شيئا مضحكا. ووجد الأديب نفسه خارج الطبقات. لقد أصبح، بمعنى مطلق ولا علاقة له بالتقسيم الطبقي، هو المركز! كان شعوره العميق بذاته، وقد تجلى في الحركة

الـرومنسية، غير مستنـد إلى أساس حقيقي خـارج عن هـذه الذات، فـراح يتخبط بحثا عن «خارج» يمكن أن تحقق الذات نفسهـا فيه : الدين، الفن، الحب، مجتمع الفنانين. ولم يظفر بالتحقق الذي كان ينشده لأن «الذات» أبت أن تسلم بموضوعية أي واحـد من هـذه الأشيـاء. وكان على المذهب الإنسـاني، وقـد وصل إلى مستقـره الأخير وهو الفـرد، أن يبحث بنفسـه عن هذه الحقيقـة الموضوعيـة، وقد وجـدها في العلم. بمنهج العلم الطبيعي الذي اكتشف بـه حركات الأجرام السماويـة وصفات المادة وخصائص العناصر وطبائع النباتات والحيوانات يمكنه أن يعرف طبائع الناس وحركـة المجتمع أيضا. وبذلك يحقق ذاتيته ويصبح ــ في الوقت نفسه ـ هـو مصدر القانون.

وبهذا المعنى أصبح الكاتب الـواقعي خليفة للكاتب الكلاسي، لأنـه أصبح مرة أخرى مترجما لقانـون اجتماعي له حقيقة موضـوعية، وكان في الوقـت نفسه استمرارا للكـاتب الرومنسي، لأنـه وجد التعبير المنـاسب عن فرديتـه. أصبح الدين ــ حتى كشعور ذاتي محض ـ في المؤخرة، أصبحت العواطف كلها في المؤخرة، أصبح الكاتب نفسـه في المؤخرة. وأصبح الكـاتب مازوكيـا يلتذ بتعـذيب نفسه، وإلا كيف يقـول فلوبير عن مـدام بوفاري التي فضحهـا وعراها : إمـا بوفاري هي أنـا؟ وأصبح أيضا مريضـا بجنون العظمة. أليس هو مصـدر القانون؟ أليس هو محرك هـؤلاء الأحياء، وصانع أقـدارهم؟ ألم يكن في وسع فلوبير أن يقول أيضا : إن الكـاتب، مثل الله في الكون، ينبغي أن يكون موجودا دائما دون أن يُرى؟

هذه إذن موضـوعية من نوع آخر: مـوضوعية الفن إلى جانب مـوضوعية العلم. ولم يكن فلوبير وحيدا في هذا الاتجاه. كان بجانبه الأخوان جونكور، اللذان كانا أشد منه شغفا بتصـوير الجوانب القذرة في الحياة العصريـة، ولكن أغراضهما كانت، في الأساس، فنيـة، كتب إدموند جـونكور في مـذكراته : «ولكن لماذا . . . اختـار هذه الأوساط؟ لأنه حين تنمحي مـدينة ما يحتفظ القاع بخصـائص الأشياء والأشخاص واللغة، كل شيء، . . . ولماذا أيضا؟ لأني أديب ولـدت في بيئة طيبة، ولأني أجد في الشعب، أو الدهماء إن شئت، جاذبية الشعـوب غير المعروفة وغير المكتشفة، شيئا

من تلك الأجواء الغريبة التي يبحث عنها الرحالة»(٣٠)

كان هذا الفريق من الكتاب ـ إذن ـ استمرارا للرومنسية، أيضا، في بحثهم عن الغريب والمثير، ولكنهم كانـوا يبحثون عنه في واقع مجتمعهم، ويذهبون إليـه بالورق والقلم ليسجلوا انطباعاتهم. وكما كـانوا استمرارا للرومنسية كانـوا إحياء للكلاسية. فلم يكن حـرص الكلاسيين على التعبير الـدقيق الـواضح أشـد من حرص فلـوبير، الذي ربما قضى اليوم يبحـث عن «الكلمة الصحيحة» Le mot Juste. وإذا كـان برونتيير قد التقط من نصوص الكلاسيين شواهـد تدل على عنايتهم بتصوير الواقع ـ ومثل هذه الشواهد موجودة عند هوميروس نفسه ـ فما كان أحدهم ليبلغ من الحرص على تسجيل التفاصيل التي تحضر معالم بيئة أو شخصيـة مثل ما بلغ زولا، وقد أنفق ستة أشهر بين عمال المنـاجم ليجمع مادة لروايته «جرمينـال» وإنما الفرق في اختلاف العصر. فهؤلاء الكـلاسيون الجدد جاءوا في عصر الـديمقراطية، ربما كـانوا بنشأتهم ومزاجهم أرستقـراطيين مثل الأخوين جـونكور، وربما كانـوا أقرب إلى عـامة الشعب مثل زولا، ولكنهم على كل حال مفتونون بهذه الطبقة الجديدة، هذه البروليتاريا ـ أو هـذه الدهماء ـ التي أصبحت سمة من سمات المدن الكبيرة، وقـد يكون انجـذابهم إليها تعبيرا عن اقتناع سياسي، ولكن فيـه دائما تحدي الفنان الحديث الذي يشعر أنه مطالب باستخراج الجمال من معدن القبح.

هذه الجماعة من الـروائيين الفرنسيين أرسوا دعائم الـرواية الفنية بحيث يمكن أن يقـال إن جماليات الـرواية كما ظهـرت في أعمال هنـري جيمس ومقدمـاته بـدأت من عندهـم. وبذلـك يُعدّون كلاسيين من جهة الفن كما يعـدون خلفاء للرومنسيين من حيث الموضوعات والشخصيات، ومبشرين بالواقعية التسجيلية والواقعية الاشتراكية ونخص من بينهم زولا في هذين المجالين.

وزولا بالذات كـاتب مشكل، وإذا كان الواقعيون بـوجه عام ـ في فـرنسا وغيرها ـ قد طمحـوا إلى أن يقومـوا في مجال معرفـة الإنسـان بوظيفـة شبيهة بـوظيفة العلـوم الطبيعية في معـرفة الطبيعة، فإن زولا قـد وصل بهذه المحاولـة إلى الحد الذي انهارت عنـده الـواقعيـة. فـالإنسـان في منظـور الـواقعيـة هـو الإنسـان الكلي، الإنسـان

«الشخصية»، بجميع قـواه وجميع علاقاتـه. هذا هو مشروع بلـزاك الذي لم يكتف ـ مع ذلك ـ بتقـديم نماذج متعددة لهذا الإنسـان بل أراد أن يكتب «التاريخ الطبيعي» لمجتمعـه، إذ كان يعـد نفسه «دكتـورا في العلـوم الاجتماعية»(٣١) ولكن زولا أغـراه التقدم الكبير في علوم الأحياء حوالى منتصف القـرن التاسع عشر، ذلك التقدم الذي أدى إلى إبـراز تأثير العـوامل الـوراثيـة في تطور الجنس (دارون)، ومعـرفـة الآليـات الفسيولوجية التي تستجيب بطريقة تلقـائية لتغيرات البيئة (كلود برنار)، فبنى تحليله للشخصيات على أساس الجبرية الـوراثية والفسيولوجية، وتصور كتابـة الرواية كنوع من العلم التجـريبي، مسترشدا بكتاب كلـود برنـار «مقدمة في الطـب التجريبي».

وكما أن الطبيب لايحجم عن فحـص أي جـزء من أجـزاء الجسم أو مـراقبـة مختلف أعراض المرض، لم يكن لاعتبـارات «الذوق» أو «اللياقة» أي احترام عنـده. والنقاد يحبون أن يشيروا في هـذا السياق إلى وصفه لحالة امـرأة تلد، وصفا جسمانيـا استغرق عدة صفحـات. ومع أن آورباخ يقـارن ألوانه الصـارخة في اللـوحات التي يملـؤها بالصـور الحسية بفن روبنس (٣٢)، فإنه يكـاد يتفق مع منتقدي زولا الـذين اتهموه بالغلظـة وتجاهل القيم الفنية حين يقـول: «إن فن الأسلوب عنـده يتخلى عن طلب المؤثرات السـارة حسب المعنى المعروف من هـذه الكلمة، ويقدم في مكـانها الحقيقة الكئيبة المقبضـة الموحشة»(٣٣) ويقـول هاوزر: إن سيكولـوجيته نفسهـا تعتمد على أهداف عمليـة. فهي تخدم الصحة النفسيـة وتقوم على نظـرية أن العـواطف نفسها يمكن التأثير فيهـا متى مـافهمت آليـاتها. . . إنـه يعبر عن تأليـه العلم، أو تـوثين العلم، الذي تتميز به الاشتراكية بوجه عام، وعلى الأخص تلك الطبقات الاجتماعية التي تنتظر أن يتحسن وضعها الاجتماعـي بفضل العلم»(٣٤) ويقول بريستلي: «إن أقوى مناظـره تأثيرا والتصاقا بالذاكـرة هي تلك التي يصور فيها كتلالا أفـرادا ـ كتلا بحالها من الشعب في حـالة حـركة، كما في الأفلام السينمائيـة الهائلة(٣٥). «ويجمع هؤلاء النقاد الثـلاثة الكبار على أنه رائد للـواقعية الاشتراكية، ويقول بـريستلي: «إنه يمثل أكثر من أي كاتب آخر نموذج الروائي الذي يحاول الشيوعيون دائما أن يصنعوه بواسطة التوجيهات الحزبية وقرارات اتحاد الكتاب»(٣٥).

ولذلك فقد ندهش عندما نجد واحدا من كبار النقاد الماركسيين في عصرنا هذا، إن لم يكن أكبرهم على الإطلاق، وهو جورج لوكاتش، ينتقد واقعية زولا انتقادا شديدا، ويرى أنها كانت ذات تأثير سيىء في بعض اتجاهات الواقعية الاشتراكية. وهو يخصها باسم «الطبيعية» ويميز بينها وبين «الواقعية النقدية» دون أن يبين إن كان ثمة اختلاف جوهري بينهما، وكأنه يقبل ضمنا التفرقة التي يقيمها بعض النقاد «البورجوازيين» بين الواقعية والطبيعية على أساس أن «الطبيعية» أدخلت في الأدب وصف السلوك الإنساني على أساس غريزي صرف. وهذا من باب التفصيل في تعداد المذاهب وإلا فإن الفرق بين مذهب زولا ومذهب بلزاك مثلا إنما هو فرق في الدرجة لا في النوع، فكلاهما يعتمد موضوعية العلم الطبيعي أساسا لفهم الواقع، وإن كان من المسلم به أن اعتماد نموذج «التاريخ الطبيعي» لا يساوي اعتماد نموذج «الفسيولوجيا». ولكن هذا التطرف لا يعني إلا أن المذهب قد بلغ أقصى مداه مع زولا، وربما وجدنا بعده من تأثر به إلى حد ما، أو في بعض أعماله دون بعض، فهل يقال عن مويسان أو موم أو دريزر إنه طبيعي أو واقعي؟ على أن لوكاتش قد يكون لديه تصنيفه الخاص للمذاهب. وسنعود إلى هذا بعد قليل.

لقد كان لمذهب زولا امتداداته في عدة جهات، كما أشرنا من قبل، ولكن رد الفعل كان أقوى من الامتداد، وسنلاحظ ألوانا من ردود الفعل في تجليات جديدة للمذهب الرومنسي. ولكن «الجمالية» و«الانطباعية» ربما كانتا درجتين من الاعتماد على الذاتية تسبقان غيرهما. ولا تزالان داخلتين ضمن الاتجاهات الكلاسية الجديدة التي تحاول أن تتلمس حقيقة خارجية يرتبط بها وجود الإنسان ونشاطه. وقد كان البرناسيون أقوى تعبير عن المذهب الجمالي، وهم معاصرون لزولا وموبسان، وهم جماعة من الشعراء انسلخوا عن الرومنسية وتحلقوا حول تيوفيل جوتييه، ولوكونت دي ليل، وقد اتخذوا الفن بديلا من الدين، واحترموا التقاليد الكلاسية في النظم، واستمدوا موضوعاتهم من التاريخ، والعلم، والطبيعة، والحياة المعاصرة، إلا أن بعضهم مالوا إلى التأمل في مشاعرهم الباطنة، فاقتربوا بذلك من الرمزيين. وقد غلب عليهم الشعر، ولكن كان منهم من كتبوا القصة والرواية أيضا، وعلى رأس

هؤلاء تيوفيل جوتييه وفرنسوا كـوبيه. وقد كان للاتجاه الجمالي التأملي الاستيطاني تأثيره لدى عدد من كبار الكتّاب في أوائل القـرن العشرين، ومنهم أناتول فرانس (الملحد) وبول بورجيه (الكاثوليكي).

والعلم الأكبر للمذهب الانطباعي في الآداب الأوربية جميعها هو بلا شك أنطون تشيكـوف. ووصفــه بأنــه انطبــاعي لا ينفي أنـه واقعي، كما أن وصف زولا بـأنـه «طبيعي» لا ينفي واقعيته كـذلك. فمازلنا في حـدود المذهب الواقعي، الـذي يعتمد حقيقة خارجة عن الذات، وهي حقيقة العالم المحيط بنا، بكل ما فيه من قوى مادية وروحية، والذي نحاول أن نحيط بـه بما نملك من أدوات المعرفة، ولكن تشيكوف، والانطباعيين عمـوما، يسجلون حـركة المادة في رؤيـة يغمرها انفعـال خفيف رجراج كبقع الضوء في لوحة انطباعية، يمكننا أن نلاحظ ذلك في مسرحيته المشهورة «بستان الكـرز» حيث يصور انهيـار الطبقة الأرستقـراطيـة ولكن بدون أي قـدر من التأثيرات الميلودراميـة التي يمكننا أن نجـدها عنـد بلزاك، فضـلا عن الألوان الصـارخة التي نجدها عند زولا. وهكذا نقترب من الرمزية، كما اقتربنا منها عند البرناسيين. إلا أننا مع الانطباعيـة ـ كغيرها من المذاهب التي تناولنـاها في هذا الفصل ـ لا نـزال قريبين من شمس اليونان، بعيدين عن عالم الغموض والأسرار.

لا نجد مذهبا نشأ في كنـف الدولة ـ بعد كلاسية «القـرن العظيم» مثل «الواقعية الاشتراكيـة» بل إن هـذا المذهب الأخير يختلف عن سـابقـه اختـلافـا مهما من هـذه الناحيـة. فالكـلاسية التي ارتبطت باسم لـويس الرابع عشر وطبيعـة حكمه لم تنشأ بقرار منه، بل إن بوالـو لم يقرر قواعدها إلا بعد أن قطعت شوطـا طويلا من التطور. أمـا «الواقعيـة الاشتراكية» فقـد أعلنت بقرار من اللجنـة المركزيـة للحزب الشيـوعي السوفيتي سنة ١٩٣٢، وقـد رافقها حل الجمعيات الأدبية القائمـة وإنشاء اتحاد عام للكتاب السوفيت.

وبديهي أن مذهبا أدبيا، أيا كان، لا يمكن أن ينشأ بقرار. ولكن هذا القرار كان معناه أن الدولـة السوفيتية لم تكن راضية عن تيارات «الحداثـة» التي كانت رائجة بين

الأدبـاء والفنـانين في أقطـار الاتحاد السـوفيتي، وهي الصـورة المتطـرفـة التي اتخذتها الرومنسيـة عندمـا تعمقت الهوة بين الواقـع والمثال، وأصبح الأدبـاء والفنانـون أشبه بقبيلة غجريـة في قلب النظام الرأسمالي، يتكلمون لغة خـاصة بهم، ويتعيشون، في الـواقع، من إمتاع الطبقـة الـرأسمالية بنـزواتهم الفنيـة مع كـونهم، في الوهـم، ثـوارا متطرفين. لقد سكت الحزب طوال العشرينيات على نشاط هؤلاء، ولكنه عندما تبين عجزهم عـن مخاطبة الجماهير قرر منح تأييـد الدولـة للاتجاه المضـاد، الاتجاه الواقعي الذي كان يستطيع أن يفخر بتراث «كـلاسي» من الأدب الروسي. ولعل الارتباط بين الكلاسية ـ كمذهب فني لا مجرد تراث معترف به ـ وبين الواقعية لم يكن قويا في أدب من الآداب الأوربيـة مثل قـوته في الأدب الـروسي. فـروايتـا «نفوس ميتـة» لجوجـول و«الحرب والسـلام» لتـولستـوي جـديـرتان بـاتسـاع مسـاحتهما وتنـوع شخصيـاتهما وتصويرهما الموضوعي للمجتمع الـروسي في عهدهما، أن تعدا ملحمتين نثريتين. ولم يكن الخيار أمـام الحزب الشيوعي سهلا، فقد كـان دستويفسكي، قرين تـولستوي وتورجنيف على قمة الأدب الـروسي في القرن التاسع عشر، مشبعا بالمشاعـر الدينية، كما كانت للنين اعتراضات مهمة على تولستوي، بل إن جوركي نفسه، الذي أصبح عضوا في الحزب الشيـوعي، لم يخل من نزعات مثاليـة، وقد اختلف مع لنين في وقت من الأوقات حول أهمية الدين في كتاباته.

ولكن الأدب الواقعي والفن الواقعي كانـا ـ على الأقل ـ مفهومين للجماهير، وقد قاما بـدور عظيم في كشف مساوىء النظام الـرأسمالي، فالسير على نهجهما أقرب إلى خدمـة التغير المنشود في المجتمع الاشتراكي. ولكن ثمة حقيقة يجب أن تبقى مـاثلة في الأذهان دائما، وهي أن أدبا واقعيـا يكتب في ظل نظام اشتراكي يجب أن يختلف ـ مضمونـا إن لم يكن شكلا ـ عن الأدب الـواقعي الذي كـان يكتب، ولا يزال يكتب خارج روسيا، في ظل نظم رأسمالية.

ولعل ستـالين كان صـاحب قـرار إلغـاء الجمعيات الأدبيـة وإعـلان «الواقعيـة الاشتراكية» مذهبا ترضى عنه الـدولة، ولكن هذا لا يعني أنه «صاغ» هذا المذهب، بل إن الواقعيـة الاشتراكية قد تعـرضت ـ ربما أكثر من أي مذهب سابق ـ للنقاش

واختلاف الآراء بين من ينتمون إليها . وقد يكون من الصعب تحديد سماتها بأكثر من سمة واحدة وهي تبنى النظرية الماركسية (المادية الجدلية) في تصوير الواقع . لقد قامت الواقعية منذ نشأتها الأولى على تصوير شخصيات اجتماعية داخل علاقات اجتماعية معينة ، ولكنها كانت تستطيع أن تكتفي بالنظرات الجزئية ، أي برؤية الإنسان في زمان محدود في الحاضر أو الماضي ، وفي ظروف بيئية معينة ، أو داخل طبقة معينة . ولكن الفكر الماركسي يجعل الكاتب الروائي على الخصوص أقدر على النظر إلى موضوعه نظرة كلية شاملة . فالماضي يحمل في طياته الحاضر والمستقبل ، ووضع الفرد داخل طبقة معينة لا يعزله عن بنية المجتمع ككل ، فوعيه الطبقي هو نفسه وعيه الاجتماعي . (٣٦)

وربما كان من علائم «مثالية» جوركي أنه يرفع الوعي الطبقي إلى مستوى قريب من التجريد في مقالته «انحلال الشخصية» وقد نشرت لأول مرة سنة ٩٠٩ (٣٢) ، إلا أنها جديرة بأن تعد تمهيدا قويا للواقعية الاشتراكية ، من حيث إنها توجه نقدا شديدا إلى الواقعية البورجوازية . فمحور المقالة هو تطور الشخصية الإنسانية من فرد مندمج في الجماعة إلى فرد مهموم دائما بذاته . ويعقد مقارنة سريعة بين «برومثيوس» ، الذي سرق النار من الآلهة ليعطيها للبشر وبين «مانفرد» ، البطل البيروني الذي فقد قدرته على الإحساس بأي شيء في العالم سوى ذاته . ويعلق على هذا العمل الأخير لبايرون بقوله :

مثل هذا الغناء يكون أحيانا قويا ، ولكنها القوة التي في صرخة ألم صادق ، ويكون أحيانا جميلا ، ولكن كما يمكن أن يكون البرص جميلا حين يصوره فلوبير.

وهو تعليق يذكرنا بقول جوته إن الكلاسية صحة والرومنسية مرض .

ويرى جوركي أن البورجوازية العالمية قد وصلت إلى الدرك الأسفل من انحلال الشخصية ، وأن جماعية البروليتاريا هي الموكلة اليوم برسالة خلق الحياة . وهو يكاد يؤله الشعب عندما يتحدث عن قوته المبدعة التي استمد منها أكابر الشعراء في جميع

البلدان أروع أعمالهم، وأن العصر «الكلاسي» المجيد للأدب الروسي هو ذلك العصر الذي ارتبط فيه المثقفون بالطبقات الشعبية.

هذا الإلحاح على فكرة الجماعية من جانب جوركي، إلى جانب النظرة الماركسية «الكلية»، وتأكيد نقاد كثيرين آخرين ـ حتى الأكثر اعتدالا منهم مثل لوكاتش ـ على أن الكاتب الواقعي الاشتراكي ملتزم برؤية التغير الاجتماعي «من داخل» الطبقة الصاعدة، لا من خارجها كما يفعل الكاتب البورجوازي، هذه العوامل الثلاثة مجتمعة قد أدت إلى بروز صفة «الملحمية» ـ لا الكلاسية فقط ـ في القسم الأكبر من إنتاج الأدباء السوفيت. وأبرز ملامحها «البطل الإيجابي» الذي يطالعنا في الرواية والمسرح وحتى القصة القصيرة. فمهما يكن شكل العمل أو طوله فهناك في الخلفية دائما «وطن الاشتراكية العظيم الذي لا يستكثر البطل مجهوده ولا هناءته الشخصية ولا حياته نفسها إذا اقتضى الأمر من أجل حمايته وتقدمه. وقد ترتب على هذا عيب خطير في هذه الأعمال، وهو خلوها من الصراع(٣٧). وارتبطت هذه السمة ولا سيما في الحقبة الستالينية، بسمة أخرى وهي إخضاع الأدب للدعاية السياسية.

وبعد المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي السوفيتي (١٩٥٦)، الذي حاول تحرير المجتمع السوفيتي بوجه عام من عيوب الستالينية، أخذت المناقشة حول شكل الواقعية الاشتراكية ومضمونها صورة أكثر تحررا. فمن النقاد السوفييت قلة دافعت عن الحداثة، على أساس البحث عن أشكال جديدة، ورأت أن مبدأ الواقعية الاشتراكية لا يعارض مثل هذا البحث. ولقد كان النقاد الماركسيون خارج الاتحاد السوفيتي أشد ترحيبا بهذه التجديدات(٣٨). أما لوكاتش، الذي ارتبط بحركة «أنصار السلام» فقد دعا إلى تعايش بل تعاون بين الواقعية الاشتراكية والواقعية النقدية داخل البلدان الاشتراكية نفسها، وصب هجومه كله على الحداثة، وعنده أن الطبيعية وجه من وجوهها، لأنها مرتبطة بالمرض النفسي، ولأن أسلوب الطبيعية عاجز عن إدراك «مكر الواقع وثرائه وجماله»، فالواقع، أو الوجود، أكثر تعقيدا مما يستطيع الفكر أن يعبر عنه، وهذه «الشعرية» كامنة في صلب كل التطور الإنساني، وفي المصير الفردي للإنسان، وفي النمو والتغيير»(٣٩)

إن هذه العبارات الأخيرة تبدو غريبة من ناقد ماركسي. فإذا كانت الشعرية هي «ما لا يستطيع الفكر أن يعبر عنه» فهناك إذن منطقة تتأبى على العلم، وعلى الإرادة، وعلى النمو والتغيير. هناك ـ مايزال ـ «الشيء في ذاته» الذي تحدث عنه كانت، والذي يسميه المؤمنون «الله».

٤ ـ خلفاء الرومنسيين

كانت الرومنسية هي آخر انتصار للمذهب الإنساني. فمع ازدياد قدرة الإنسان الغربي على التحكم في قوى الطبيعة منذ الثورة الصناعية، كان يتبين ـ في الوقت نفسه ـ عجزه عن التحكم في النتائج الاجتماعية المترتبة على التقدم المادي. كان تدمير الريف، وسوء أحوال الطبقة العاملة في المدن، يحدث لدى الكثيرين شعورا بالضياع. وكانت تبدو في الأفق نذر صراع حتى الموت(«البيان الشيوعي» سنة ١٨٤٨). فكانت الحروب الأهلية، ولو لم تأخذ دائما شكل صراع مسلح، حقيقة ماثلة دائما. لقد أخذت المؤسسات القديمة (الكنيسة، الإقطاع، الملكية المستبدة) تفقد رويدا رويدا سلطانها المطلق على حياة الأفراد وأرواحهم، ولكنهم لم يشعروا بطعم الحرية. كانت الحرية ـ كما قال تورجنيف في إحدى رواياته ـ كلمة عظيمة ترف كروح الله على الماء (٤٠). وكان هذا هو الانتصار الأكبر، ليس بعده إلا الخلق الجديد، فقد أصبح الإنسان سيد مصيره. كان في يده العلم الذي فجر منابع جديدة للثروة، ولكنها كانت ـ كما قال ماركس ـ تتحول بفعل ساحر ماكر إلى منابع للحاجة(٤١). وكان هذا المزيج المحير من القوة والضعف يدفع بالإنسان أحيانا إلى النقيض، إلى الإيمان بقوى خارقة تشكل مصيره، ولكن الدين كان قد تحول إلى شعور ذاتي مختلط بمشاعر الحزن والعجز والإحباط. أصبح النقيضان المتنافسان في أصل الحضارة الغربية: العقل اليوناني والأسرار المسيحية، أصبحا كلاهما الآن في قلب الفرد، يتصارعان بلا هوادة، وإن نسيا أصلهما، وأصبح الأول معناه: النجاح والثروة والقوة والتكنولوجيا، والآخر معناه: الفن أو توثين الأشياء أو الإيمان الغامض ولو لم يذهب المرء قط إلى كنيسة.

ومن طبيعة الكائن الحي أن يقوم بمحاولات لتوحيد النقيضين. من هذه

المحاولات ما يقوم به الفرد بإمكـانياتة الشخصية ، وإن انتهى في كثير من الأحيان إلى المرض النفسي «الشعـر الشرعي للمـذهب الطبيعي» كما يقـول لوكـاتش ، نقـلا عن الناقد الألماني ألفريد كير(٤٢)، ومنه ما يتخذ شكل نظرية صالحة للتطبيق اجتماعيا ، كما يحاول إليوت ، في كلاسيكيته الجديدة ، أن يربطها بالدين الكاثوليكي ، ولكن مع نظرة اجتماعية ثقافية إلى الدين ، تكاد تغفل جانب العقيدة .

وعندما يتحدث لوكاتش عن «شعر الحياة»، رافضا الطبيعية لأنها تجرد الحياة من شعرها ، فهو يحاول أيضـا أن يوحد. ولكننا نلاحظ أن حركـات رد الفعل تكون غالبا أقـوى من التوحيـد. فعندمـا تستنفـد الحركة قـوتها تكون الحركـة المضادة علي أهبـة الفعل . وهكذا رأينـا الحركة الرومنسيـة التي كانت أظهر صفـاتها التعبير عن النوازع الذاتيـة المتضاربة تصل حـوالي منتصف القرن التاسع عشر إلى مـا يشبه العقم(٤٣) فيتحول بقيـة الرومنسيين إلى البرناسيـة ، بينما تسود الواقعيـة في الرواية . كلتـاهما تنبذ الذاتية ، وتتعبد الأولى للفن ، والثانية للعلم . ومع أن جوركي يرى أن عودة الفرد إلى أحضان الجماعـة هو العلاج الصحيـح لانحلال الشخصية في الأدب البـورجوازي ، فإن التأليـه الغامض «للشعـب» يتحول عنـده ، وسوف يتـابعـه حشد من الكتـاب السوفييت ، إلى تأليـه المجتمع الاشتراكي ، الذي كان يتجه ، في واقع الأمـر، إلى تأليه فرد واحد .

ولكن هذه الآلهة لم تكن لتعيش طويـلا ، فالإنسان يعلم جيدا أنه هـو صانعها ، فإذا ظهر له عجزها حطمها ورجع إلى ذاتـه . ومن المهم أن نلاحظ هنا أنه رغم حركة الفعل ورد الفعل التي بدأت بالنهضة الأوربية واستمرت إلى العصر الحاضر (لايمكن التنبؤ بـالمستقبل) ـ كان هنـاك تحرك مستمر نحو مـزيد من مـركزية الإنسـان ، وهو مانسميـه المذهب الإنساني . وفي هـذه المرحلة الأخيرة مـن رد الفعل نحو الموضـوعية كـانت الموضوعـات كلها ـــ الفن ، العلم ، الاشتراكيـة ـ من خلق الإنسـان ، بحيث يوشك أن يكون ارتـداد الإنسان مرة أخرى إلى ذاته ارتدادا حـاسما ونهائيا ، فلا تعدو حركة التطور بعد ذلك أن تكون تطورا في وعي الإنسان بذاته .

والإنسان الذي نقصده في هذا السياق هو الإنسان الغربي، لأنه يعيش في قلب هذه الحضارة التي صنعها، ولا يزال يقوم بتطويرها. وليس معنى ذلك أن الإنسان في أي مكان آخر من العالم بمنجاة من هذه التطورات، ولكنه ـ وهو الذي يعيش على الهامش ـ أقدر على رؤية تناقضاتها، كما أنه أقل تأثرا بهذا التناقضات. وله بعد ذلك تناقضاته الخاصة التي لا تسمح له بأن يغتر بسلامته مما يصيب جاره، أو يستسلم للدعة والطمأنينة حين يرى السفينة تغرق، ناسيا أنه فيها. فهذا التناقض بين الإمكانية المادية من ناحية والأمان النفسي الاجتماعي من ناحية أخري حالة تنتشر كالوباء وتطبق جميع أقطار الأرض، وأعراضها: طغيان الفردية وانحلال القيم، لا ينجو منها شعب من الشعوب، وربما كانت الشعوب الأشد فقرا ـ وهي ذاتها الأقرب إلى الفطرة ـ هي الأكثر معاناة.

وقد يقال عن الأدب والفن اللذين ينتجان عن هذه الحالة إنهما مريضان أو مرضيان أو منحلان.

ولكن الحكم على الأدب والفن لا يمكن أن يكون حكما نفعيا أو أخلاقيا. لقد كان هذا هو الخطأ الأكبر الذي تورط فيه النقاد الواقعيون الاشتراكيون. حتى لوكاتش الذي جرؤ فزعم في وقت من الأوقات أن الأدب الواقعي الاشتراكي ــ أي الأدب الذي يكتب في الاتحاد السوفيتي ـ لا يلزم أن يكون أرقى من الأدب الذي يكتب في ظل البورجوازية، واتهامه خصومه بالانحراف عن الماركسية لهذا السبب، لايتردد في أن يصدر هذا الحكم الشامل «إن الحركة الحديثة لا تؤدي إلى تحطيم الأشكال الأدبية التقليدية فحسب، بل تؤدي إلى هدم الأدب كأدب. وليس هذا صحيحا عن جويس فحسب، أو عن أدب التعبيرية والسيريالية. فلم يكن طموح أندريه جيد، على سبيل المثال، هو الذي أحدث الأسلوب الأدبي، بل كانت فلسفته هي التي أجبرته على التخلي عن الأشكال التقليدية. وقد خطط (المزيفون) كرواية، ولكن بناءها عانى من الانفصام الذي يميز أدب المحدثين»(٤٥)

ولكن ماذا يفعل الأديب إذا كان عالمه مريضا؟ هل أمامه سبيل آخر ـ إذا أراد أن يكون صادقا في التعبير عن عالمه ـ إلا أن يصور هذا المرض؟ ولكن لوكاتش يرى أن

الأديب البورجوازي، في مجتمع بورجوازي أو في مجتمع اشتراكي، يمكنه أن يعطي صورة أكثر إشراقا، أو أقل مرضا، للعالم إذا لم يرفض المنظور الاشتراكي (ولو لم يعتنقه). فالمنظور (أو رؤية الكاتب للإنسان والعالم) هو المهم، وليس الحرفيات الفنية التي يمكن أن تبلغ درجة عالية من الاتقان إذا روعي أداء المنظور دون اعتبار للمنظور نفسه، ولوكاتش يحلل هذه الحرفيات بمهارة فائقة. ولكن إذا كانت مهمة الأسلوب أو حرفية الكتابة أن يعيدا خلق نظرة الكاتب إلى العالم فلابد أن تنتج النظرة الخاطئة أسلوبا خاطئا، مهما كانت براعته الشكلية.

والمنظور «وراء كل أدب واقعي عظيم» هو إن الإنسان حيوان اجتماعي. ونلاحظ أن لوكاتش يجمع تحت هذا الوصف أبطالا من جميع العصور: أخيل وفرتر وتوم جونز (من الرجال)، وانتيجون وأنا كارنينا (من النساء)، فمصايرهم الفردية لا يمكن فصلها عن وجودهم الاجتماعي التاريخي. أما كبار الكتاب المحدثين فالإنسان عندهم حيوان انفرادي، ومن ثم فشخصياتهم لا تتطور، وعالمهم مكون من جزئيات غير مترابطة، وأحيانا يوغلون في هذا بأن يعرضوا الواقع من خلال تيار الوعي لشخصية شاذة أو متخلفة. (٤٥)

إذن ففكرة «الفرد المرتبط بالجماعة» ـ كما عند جوركي ـ هي الفكرة الأساس عند لوكاتش أيضا. وهي عنده مسلمة لا تقبل المناقشة، ولا تحتاج إلى إقامة دليل على صحتها. وهو يحتاط فيقرر أن العزلة قد تفرض على الفرد، وكثيرا ما يصور كتاب الواقعية البورجوازية (النقدية) هذه الحالة، دون أن يبتعدوا عن منظور «الأدب الواقعي العظيم»، لأن هذه العزلة عارضة، بعكس مايدل عليه منظور المحدثين من كونها عزلة أصيلة، أو راجعة إلى حقيقة وجود الإنسان، أو حقيقته الأنطولوجية، أو الميتافيزيقية بعبارة أخرى.

فجوهر الخلاف إذن أنطولوجي أو ميتافيزيقي: فكرة مسبقة عن الإنسان، ومحاولة عن الواقعية الاشتراكية ـ أو من الماركسية كمذهب فلسفي اجتماعي سياسي ـ للقضاء على المذهب الفردي الذي قام عليه نمو البورجوازية، والذي انتهى الآن إلى ما أسماه جوركي «انحلال الشخصية».

والمنظور الماركسي، والواقعي الاشتراكي من ثمة يتضمن الاعتقاد بخيرية الجماعة الإنسانية، وخيرية «الإنسان» كمفهوم مجرد، و«البروليتاريا» كمفهوم مرتبط بالتطور التاريخي، ولكنه على قدر من المثالية لأنه مرتبط أيضا بالمفهومين السابقين، ومن خلال هذه المفاهيم تقدم الماركسية رؤيتها لخلاص العالم، أي أنها ـ من منظورنا نحن ـ تحاول أن توقف حركة الارتداد إلى الذاتية بالاعتماد على المبدأ الإنساني نفسه الذي نبعت منه الذاتية، ولهذا فإن منافسها الحقيقي الآن في العالم الغربي (حين نغض النظر عن تقلبات السياسة) هو الكنيسة الكاثوليكية.

والواقع أن انتهاء الحقبة الستالينية (والمراد سيطرة الفكر الستاليني على مجموعة الدول الاشتراكية، وبالطبع لا تزال لهذا الفكر بقاياه في الوقت الحاضر) قد تلاه تقبل متزايد لهذا الأدب الحداثي. وإلى وقت قريب ـ وربما إلى الآن ـ لا تعترف معاجم الأدب بهذه الكلمة على أنها علم على مذهب أدبي كالكلاسية والرومنسية والواقعية. ومازالت في دائرة النقاش كتسمية شاملة لعدد من المذاهب التي أعقبت الرومنسية، وأهمها الرمزية والسيريالية، وقد تذكر أيضا بعض المذاهب قصيرة العمر مثل «التعبيرية» التي كان لها بعض القوة في ألمانيا عقب الحرب العالمية الثانية.

فنحن إذن أمام امتدادات للرومنسية. وقد يعدل النقاد مستقبلا عن إفراد هذه المذاهب بالدرس إلا كمراحل في تطور الرومنسية أو كبدايات لمذهب أكثر شمولا وأعمق تاريخا وهو الحداثة أو «الحداثية». فالكثيرون يميزون اليوم بين المعنى الزمني المحض لكلمة «حداثة» ومعناها الفني. وإذ كانت «الحداثة» أو «الحداثية» قائمة في الوقت الحاضر فإن تحديد سماتها الفنية غير ممكن. فالرواية الوجودية والرواية الجديدة (أو اللارواية) ومسرح اللامعقول كلها أنواع داخلة تحت مسمى الحداثية، والأعمال التجريبية في الشعر والقصة والمسرح لا تنتهي، فالتجريب سمة من أهم سمات الحداثية. ولكن مرجعها جميعا إلى الانشطار الذي حدث في نظرة الإنسان الأوربي إلى العالم، وهو ماحدث منذ بدايات الرومنسية. وهذا ما يقرره جارودي ـ الناقد الماركسي ـ بوضوح تام. فهو يقول عن شعر سان جون برس (جائزة نوبل ١٩٦٠): «وشعر سان جون برس نهاية مطاف لتطور عرفه الشعر منذ بداية القرن التاسع عشر.

فحتى هذا التاريخ كان الفنان لا يطرح قضية وجود عالم خارجي أو داخلي يشكل نموذجاً يجب على الفن أن يوصل إلينا واقعيته بوسائله الخاصة. ومع ظهور الرومانتيكية أصبحت هذه البديهة موضع أخذ ورد.»(٤٦)

ويوضح التطور الذي حدث منذ ذلك الحين بأنه «تباعد تدريجي عن الموضوع، واهتمام أكبر فأكبر بالذات». والمقصود بالموضوع هو كل ما «عرفته وثبتته بل وحجرته التقاليد والمجتمع واللغة». وكعلامات على هذا الطريق يذكر: رامبو، الذي كتب عن «عصر السفاكين» محاولا الخروج من التناقض بين الحياة الواقعية والشعر، «ولكنه اختار آخر الأمر طريق السكوت، ورحل إلى هرر حيث اندفع في مغامرة يائسة واشتغل بالنخاسة بسبب عجزه عن مواصلة حياته كإنسان وشاعر «وجيرار دي نرفال الذي «عثر في اختلال الأعصاب وفي الموت على مخرج له من الأزمة». وبودلير الذي راح يبحث عن عالم آخر (في الجنس والمخدرات) لعجزه عن الحياة في العالم القائم. إن هذه أمثلة متطرفة بدون شك، فسان جون برس حل المشكلة بأن جعل لنفسه شخصيتين: شخصية الدبلوماسي الكبير (وكيلا لوزارة الخارجية الفرنسية من سنة ١٩٣٣ إلى سنة ١٩٤٠) والشاعر، الذي اتخذ له اسما مستعارا. ويذكر جارودي عدة أمثلة أخرى لهذا التقسيم الواعي للأدوار.

وقد طمعت الأحزاب الشيوعية التي كانت تعتقد أنها تعرف الداء وتملك الدواء أن يتحقق على الأرض عالم خال من هذا التناقض، عالم يواصل فيه «الإنسان» انتصاراته، ولذلك فإن جارودي يبحث في كاتب مثل «كافكا» عن العبارات التي تدل على إيمانه بمستقبل الإنسان، ليقول إنه كاتب «واقعي» بمعنى أنه يبصر الواقع المعادي، ويقبل تحديه ويرد عليه، هذا الرد الذي يتمثل عنده وعند غيره من كبار الفنانين المحدثين في «أساطير». ففهم جارودي للأسطورة كما يبدو من كلامه هو أنها تعبير عن صراع الإنسان ضد واقعه.

وربما لاح لنا نوع من التناقض في وصف جارودي لهذه الاتجاهات بأنها «واقعية» رغم اعترافه أنها تنفي «الموضوع» أي الواقع. ولكن مبدأ الصراع يبعد هذا التناقض، مع اعترافه في الوقت نفسه بوجود عالمين منفصلين: عالم الواقع (الموضوع) وعالم الفن (الذات).

والتطور الذي نلاحظه منذ الرومنسية، وباستثناء واحد وهو الواقعية الاشتراكية، يمكن تلخيصه في أنه تقوية لعالم الفن في مواجهة عالم الواقع، وذلك بطريقتين: تطوير أدوات الفن الخاصة، والاستمداد أكثر فأكثر من القوى الكامنة في أعماق الذات. ويمكننا أن نقول، باختصار أيضا، إن الطريق الأول هو طريق الرمزية والطريق الثاني هو طريق السيريالية، وليس ثمة تعارض بين الطريقين، ولذلك فإن المذاهب يمكن أن تتعدد وتتنوع إلى غير نهاية.

فالرمزية ابتعدت - إلى درجة تشبه القطيعة - عن فكرة المحاكاة. فالمحاكاة تعني درجة ما من الخضوع للواقع. ولكنها، في الوقت نفسه، أخلت الشعر من التعبير الساذج عن الذات. لا خطابية. لاسرد. لا تعبير مباشرا عن الأفكار. لا انسياب عاطفيا. إن القصيدة «تخلُق» عالما منافسا للواقع، وإمامهم في ذلك قول بو: «إن القصيدة تكتب من أجل القصيدة» لا من أجل المحاكاة ولا من أجل التعبير. وأداة القصيدة، اللغة، هي لغة خاصة مختلفة اختلافا أساسيا عن لغة الاستعمال العادي. فهي لغة سحرية، تستخدم «كيمياء الكلمة» على حد تعبير رامبو، أي أنها تحول الكلمة داخل القصيدة عن معناها المألوف، كما تتحول المواد في تفاعلها الكيميائي، ووسيلتها في ذلك الصور، التي ترمز لأحوال نفسية ولا تحاكي العالم الخارجي، وتنطلق مباشرة من نبع الإحساس، حيث لا توجد فواصل بين الحواس المختلفة، ثم الموسيقى، أي التأليف بين أصوات الكلمات، حيث تتحرر الكلمات من معانيها، وتكتسب فاعلية الموسيقى المجردة، التي لا تمكن ترجمتها إلى كلام عادي.

هناك - بالطبع - واقع، هناك آلاف بل ملايين من المحسوسات، ولكن الشاعر الرمزي لا ينظر إلى هذه المحسوسات ليعرف أشكالها أو ألوانها أو أحجامها أو وظائفها، إنها في نظره «غابات من الرموز» كما يقول بودلير، رموز لعالم آخر غير عالم الأشكال والوظائف، عالم يجده الشاعر في أعماقه وعليه أن يخلقه بالكلمات. ومعنى ذلك أن الإحساسات تتفتت وتعود فتتجمع في نسق جديد، كما نرى في قصيدة رامبو «حروف الحركة» وبما أن «المعاني» عملة متداولة، دلالات اصطلح عليها الناس وقنعوا بها، مهما تكن تافهة ولا علاقة لها بالحقائق، فالشاعر الرمزي يتجنبها جهده،

ويعمل فقط في دائرة الشعور المبهم، أو الإدراك نصف الواعي، حيث لا تزال الأشياء تنتظر أسماءها ومسمياتها.

وكما كانت الرمزية امتدادا أكثر عمقا وصلابة للرومنسية (وإن كان الرمزيون يجدون بين أعمال الرومنسيين الأوائل: شاتوبريان وشلي وكيتس وغيرهم إرهاصات رمزية) فكذلك كانت السيريالية امتدادا للرمزية تجاوز موقف إعادة تشكيل الواقع في إطار القصيدة إلى موقف تحرير العقل لمناجزة الواقع. فهم ثوريون في السياسة كما أنهم ثوريون في الفن، وقد تعاونوا مع الشيوعيين أحيانا، غير أن منطلقهم كان مختلفا عن منطلق الشيوعيين، فهؤلاء يعملون لتغيير المجتمع بمختلف الوسائل العملية، وقد يكون للفن مكان في برنامجهم إذا لم يتعارض مع الوسائل الأخرى، وأولئك يحسبون أن الفن هو وسيلة التحرير الأساسية. وقد استعملت كلمة «السيريالية» (فوق الواقعية) وصفا لأول مرة سنة ١٩١٧، في عنوان مسرحية لأبولينير، الذي يعد من الرعيل الأخير من الرمزيين. ثم أصدر أندريه بريتون «البيان الأول للسيريالية» سنة ١٩٢٤، ودعا فيه إلى إطلاق العنان للعقل الباطن كي يعبر عن خفاياه بحرية تامة، عن طريق «الكتابة الآلية». ومن الواضح أن السيرياليين تأثروا بسيكولوجية فرويد، والمكان الكبير الذي جعله للعقل الباطن (أو اللاشعور) في توجيه السلوك الإنساني، كما تأثروا بالحرب العالمية الأولى، التي كانت مجزرة رهيبة بالقياس إلى كل الحروب السابقة، بما فيها الحروب النابليونية التي كان قد مضى عليها أكثر من قرن. لقد انفجرت جميع التناقضات التي ظلت تتفاعل طوال القرن التاسع عشر، وكان انفجارها مدويا، وثبت أن القيم التي يتشدق بها «أعمدة المجتمع» كذب كلها، فكان الكفر بالعقل والمنطق، والنظم الاجتماعية، والتقاليد والأخلاق، يعني، في نظر السيرياليين، البحث عن عالم جديد أكثر إنسانية، فأخذوا يفتشون عن «مادة» هذا العالم في كل مارفضه النظام القائم وأودعه سجن العقل الباطن.

والتناقض الأساسي في السيريالية، كما يلاحظ بريستلي، هو أنها تصطنع بواسطة العقل حالة منافية للعقل. ولقد كان السيرياليون مواجهين بخيارين: إما أن يكونوا

ثوريين وإما أن يكونوا فنانين. لذلك تحول كثيرون منهم إلى الواقعية الاشتراكية. وبعضهم ذهبوا إلى النقيض، وعادوا إلى حظيرة الدين. وبعد أن فقدت السيريالية اندفاعها الأول وبدأت تذوب في تيار الحداثة، أصبحت أهم سماتها الجمع بين المتناقضات، على حد قول بريتون: أن هناك نقطة في العقل يلتقي عندها الأضداد، الحياة والموت، الحقيقة والخيال، إلخ. ثم ما سمي بالكوميديا السوداء، أو السخرية المركبة، بمعنى أن الإنسان يسخر من سخريته، على نحو ما نجد في مسرح بكيت.

وعلى خلاف المذاهب السابقة، يبدو أن الحداثة، أو الحداثية، لا تمر بدورة حياة لها بداية ووسط ونهاية. فهي تتجدد باستمرار. فالغوص في أعماق النفس قد لاينتهي. ويبدو أنها انتهت الآن إلى تأليه الجنس، ورجعت ـ من حيث الشكل ـ إلى هلهلة النسيج الرومنسي، مع تعمد للفوضى، ومن أمثلة ذلك ما أصبح يسمى «الرواية المفككة» the episodic novel كرواية «الآيات الشيطانية» التي قرأها من لم يكن ليقرأها لولا سمعتها السيئة.



المقالة الرابعة

في معنى المذاهب عند النقاد العرب القدماء واختلاف مذاهب الشعراء والكتاب

وقال الأصمعي : زهير بن أبي سلمى والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر، وكذلك كل من جوّد في جميع شعره ووقف عند كل بيت قاله وأعاد فيه النظر حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية في الجودة. وكان يقال: لولا أن الشعر قد كان استعبدهم واستفرغ مجهودهم حتى أدخلهم في باب التكلف وأصحاب الصنعة ومن يلتمس قهر الكلام واغتصاب الألفاظ لذهبوا مذهب المطبوعين الذين تأتيهم المعاني سهوا رهوا وتنثال عليهم الألفاظ انثيالا. . ومن تكسب بشعره والتمس صلات الأشراف والقادة، وجوائز الملوك والسادة، في قصائد السماطين، وبالطوال التي تنشد يوم الحفل، لم يجد بدا من صنيع زهير والحطيئة وأشباههما. فإذا قالوا في غير ذلك أخذوا عفو الكلام وتركوا المجهود.

الجاحظ (١)

. . . لأن البحتري أعرابي الشعر، مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومُستكره الألفاظ ووحشي الكلام . . ولأن أبا تمام شديد التكلف، صاحب صنعة، ومستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ، ولا على طريقتهم، لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المولدة.

الآمدي (٢)

وقالوا : أول من فتق البديع من المحدثين بشار بن برد، وابن هرمة، وهو ساقة العرب وآخر من يستشهد بشعره، ثم أتبعهما مقتديا بهما كلثوم بن عمرو العتابي، ومنصور النمري، ومسلم بن الوليد، وأبو نواس. وأتبع هؤلاء حبيب الطائي، والوليد البحتري، وعبدالله بن المعتز، فانتهى علم البديع والصنعة إليه، وختم به.

ابن رشيق (٣)

إن المنازع هي الهيئات الحاصلة عن كيفيات مآخذ الشعراء في أغراضهم، وأنحاء اعتمادهم فيها، ومايميلون بالكلام نحوه أبدا، ويذهبون به إليه، حتى يحصل للكلام بذلك صورة تقبلها النفس أو تمتنع عن قبولها. . والناس يختلفون في

هـذا فيستحسن بعضهـم من المنازع ما لا يستحسنـه آخر. وكل منهم يميل إلى ما وافق هواه.

حازم القرطاجني (٤)

١ ـ مذهب الأوائل

ماذا أراد الآمدي بهذه العبارة؟

لم يكن الآمدي فيلسوفا مثل أرسطو، حتى يصف لنـا أسلوب «الأوائل» في نظم القصيدة كما وصف أرسطو طـريقة هوميروس في بناء الملحمة أو طريقـة سوفوكليس في بناء التراجيديا، فتصبح هذه الصفات قانونا يلتزمه كل من أراد أن يحتذي مثالهم، وتعاد صياغته مرة بعد مرة، حتى اذا هبت رياح التغيير ووضع له اسمه المميز. ولكن الآمدي وضع بجانـب هذا الاسم اسما آخر وهو «عمود الشعـر» فلم يكن هذا الاسم أقل احتياجـا للتوضيح من سـابقه. ولذلك كـان على من جاءوا بعـده من النقاد في العصور القديمة والعصر الحديث أن يستخلصوا من مناقشته لما رآه خروجا على عمود الشعـر، أو مذهب الأوائل، من أشعـار أبي تمام مدلـول عمود الشعـر في نظريتـه. بعبارة أخرى كـان التطبيق سابقا للنظرية. ولا شك أن الممارسـة تسبق النظرية دائما. نحن نجد أنفسنا في الدنيا قبل أن نعرف مـاهي الدنيا، وهكذا إلى أن نموت. ولكن «العلم» يمثل وقفـة أمام مجمـوعة من المعـارف المتنـاثرة، يلم شعثهـا ويصوغهـا في «نظرية». ومن هنـا يبدأ العلم. ومن حسن حظ الآمدي أنه ناقـد، وأن أكثر الناس لايعدون النقد علما. ولكنـه سلك الطريق الذي سلكتـه الثقافة العربية عمـوما، بل الحضارة العربية في جملتها: في السياسة، في الفقه، في الأخلاق، في الاقتصاد، حتى في النحـو: الممارسة دائما تسبق النظـريـة، والعلم عبـارة عن تصنيف لمسائل مفـردة (كلمة «النظر» ترد كثيرا في الكتـابات العملية العربية، أما كلمة «نظـرية» فلا أعرف تاريخها، ويبدو أنها محدثة).

أما المشابهة التـاريخية بين «مذهب الأوائل» أو «عمود الشعـر» وبين «الكلاسية» الغربية فهي أن التسميتين وضعتا بازاء مذهب مخالف: فكما احتاجت الكلاسية إلى

اسم لتتميز عن الرومنسية الناشئة، فقد احتاج «عمود الشعر» أو «مذهب الأوائل» إلى اسم يكون مقابلا لما سماه ابن المعتز «البديع»، وإن كانت المقابلة، في هذه الحالة، غير تامة. فابن المعتز لم يضع هذا الاسم للدلالة على مذهب، بل على «علم»، كوّنه، وفقا للمنهج المتبع، من عدد من العناصر المفردة، وقد صنفها قسمين: أصلية وإضافية. الأخيلة خمسة وهي: الاستعارة والتجنيس والمطابقة ورد الأعجاز على ما تقدمها والمذهب الكلامي. والإضافية ثلاثة عشر وهي الالتفات والاعتراض والرجوع والخروج وتأكيد المدح بما يشبه الذم وتجاهل العارف والهزل يراد به الجد وحسن التضمين والكناية والإفراط في الصفة وحسن التشبيه والإعنات وحسن الابتداء.

وهو تقسيم تعسفي، ومع أن فكرة الأصول والفروع من الأفكار المهمة في المنهج العلمي عند العرب فالفرق بين القسمين غير واضح هنا، كما أنهما قابلان للزيادة، وهذا ما فعله الذين تابعوا ابن المعتز في هذا النوع من التأليف مثل أبى هلال العسكري وغيره (لولا أن ابن رشيق متعصب لابن المعتز، وقد صرح بذلك في غير هذا الموضع، ماجعله خاتما لعلم البديع ـ وأين يضع من جاءوا بعده إلى زمنه هو، ابن رشيق؟)

ويقول إن المقابلة بين «البديع» و«عمود الشعر» أو «مذهب الأوائل» غير تامة لأن الأول ـ كما صوره ابن المعتز ـ «علم» يمكن أن يعد متمما للغة والنحو والعروض بالنسبة إلى صنعة الشعر، والمذهب «طريقة» في استعمال هذه الأشياء. ومن ثم فلا يحق لفريق من الشعراء أن ينتحلوا هذا «البديع» على أنه طريقة خاصة بهم لمجرد أنهم أفرطوا في استخدامه ـ والواقع أن هذا هو الموقف الثابت الذي اتخذه أنصار «مذهب الأوائل» دون أن يقابله ادعاء من الفريق الآخر بأنهم دون غيرهم أصحاب «البديع». فنحن لا نملك نصا نقديا واحدا يناقش دعاوى الآمدي، لأن كتاب «أخبار أبي تمام» للصولي هو ـ كما يدل اسمه ـ مجموعة أخبار ضئيلة القيمة في حساب النقد، وكتاب قدامة بن جعفر «في الرد على ابن المعتز فيما عاب به أبا تمام» مفقود، فمعرفة حجج هذا الفريق الثاني لا يمكن التوصل إليها إلا من خلال الشعر نفسه أو

شروحه، ولاسيما ما ورد في شعرهم وصفا لمذهبهم.

على أن هـذه التفرقـة الأوليـة بين التسميتين لا تستـوفي جميع عـلاقـات الجوار والتقابل في أي منهما. ففي «مذهب الأوائل» إشارة واضحة إلى قضية ترجع إلى أواخر القرن الأول الهجري، وتلخصها كلمة مشهورة لأبي عمـرو بن العلاء: «لقد كثر هذا المحدث وحسـن حتى هممت أن آمر غلمانـا بروايتـه» واستمرت الحرب جـذعة بين المحافظين ــ يمثلهم علماء اللغـة ـ والمجدديـن ـ يمثلهم الشعـراء والكتاب ــ طوال القرن الثاني، فألف ابن سـلام كتابه المشهور «طبقـات الشعراء» مقتصرا على الشعراء الجاهليين والإسلاميين، ومع أن مقـدمته تعد من أنفس ما وصل إلينـا من النصوص النقدية كما أنها أقدمها، فقد كان مفهوم النقد عنده مرتبطا برواية الشعر القديم، فلم يتعرض للمحدثين بكلمة، مع أنه توفي في العام ذاته الذي توفي فيه أبوتمام (٢٣٢هـ) ولا يخلو هـذا التجاهل من معنى، وخصـوصا إذا لاحظنـا ما روى من أن الأصمعي (المتـوفى سنة ٢١٤هــ) كان يستنكف أن يستشهـد بشعر بشـار، إلى أن خاف معـرة هجائه فاستشهد بشعره.

فـالبـذرة الأولى لــ «مـذهب الأوائل» تـرجع إلى عصر التـدوين وتقنين اللغـة. والفكرة التي بقيت مضمرة في النقـد العربي (ربما إلى اليوم!) هي أن ثمة عـلاقة متينة بين اللغة والمقـاصد التـي تؤديها اللغة. ومـن هنا ينشأ التـوتر بين ثبـات اللغة وتغير المقاصد التي تؤدى بها. ولم توضع المشكلـة قط بهذا الوضوح في النقد القديم، ولعل غموضهـا كان مسـؤولا إلى حد كبير عن غموض مـواقف الشعراء والنقـاد من قضية القدمـاء والمحدثين، التي يمكننا أن نعطيهـا اسما آخر في هـذا السياق وهو إمكـانية التجـديـد (أو الابتـداع أو الاختراع حسب مصطلحهم). فبينما يقـررون ابتـداء من الجاحظ إلى ابن رشيق وعلي بن خلف أن المعـاني لا تتنـاهي، نـراهم ــ وخصـوصـا المتأخـرين منهم ــ يعترفـون بـأن القـدمـاء ذهبـوا بكل المعـاني المهمـة، حتى لم يبق للمتأخرين إلا أن يعيدوا تقديمها في معرض حسن.

وثمـة كلمة أخـرى تقـابل «الأوائل» وتـرادف «المحدث» وهي «المولـد». ولهذه

الكلمة دلالات عنصرية وحضارية تتجاوز مسألة اللغة باعتبارها أداة الفن الشعري. فالعرب الأقحاح أو عرب البادية هم الذين تؤخذ عنهم اللغة، فعندهم كملت خصائصها حتي نزلت بها معجزة القرآن. ولكن العرب خرجوا من جزيرتهم وسكنوا الأمصار في شتى أقطار العالم الإسلامي واختلطوا بغيرهم من الشعوب وأصبحوا «مولدين»، وأصبحت لغتهم مولدة أيضا لأنها فقدت الكثير من خصائصها وخالطتها شوائب من لغات تلك الشعوب. وفي ظل أرستقراطية النسب التي احترمها المجتمع الإسلامي كان من الطبيعي أن ينظر إلى لغة المولدين مهما بلغت منزلتهم في المجتمعات الحضرية الجديدة على أنها أدنى من لغة الأعراب. لهذا سمعنا الآمدي يثنى على البحتري لأنه «أعرابي الشعر»، ويردف ذلك بأنه «مطبوع»، ومحصلتها أنه «على مذهب الأوائل».

وههنا كلمة أخرى تجاور «مذهب الأوائل» وهى «الطبع». وقد حملت هذه الكلمة معاني كثيرة، وبعضها متناقض. فهي عند أنصار «مذهب الأوائل» كالآمدي تعني شعر الفطرة، ذلك الشعر الذي يعبر عن حالة قائله فيؤثر في نفوسنا بسهولته وقرب مأخذه. ولم يكن الأدباء أنصار مذهب الأوائل هم وحدهم الذين يفضلون الطبع ــ أو يقدمونه ــ على الصنعة، بل كان معهم - أو ربما قبلهم ــ المتكلمون واللغويون. ولكل فريق أسبابه في هذا التفضيل. فاللغويون لا تعنيهم جودة الشعر، بل تمثيله لما نسميه الآن «اللغة الطبيعية»، وهذا ما يخرج به من كلام الأصمعي عن زهير والحطيئة ومن سلك طريقهما. والمتكلمون يعنيهم الصدق. وآية الصدق أن يصدر الكلام عن قائله بغير تعمل، »والشيء إذا صدر من أهله وبدأ من أصله وانتسب إلى ذويه سلم في نفسه وبانت فخامته وشوهد أثر الاستحقاق فيه« كما يقول الباقلاني. (٥)

ولكن هنا مشكلة لا تقل عن مشكلة تناهي اللغة واتساع المعاني إلى غير حد، وهي مشكلة الجمع بين كون الشعر أعرابيا وكونه مطبوعا في الوقت نفسه. فالشعر لا يكون كذلك إلا إذا صدر عن أعرابي. فماذا نصنع بالمولدين؟ وقد يكون البحتري نفسه بدويا في منشئه أو في ذوقه، ولكنه لم يقل شعره للأعراب في بادية الشام بل قاله

للخلفاء والعظماء في بغداد، شأنـه في ذلك شأن أبي نواس مثلا، فكلاهما مـولد لأنه ينتمي إلى حضارة مـولدة، وإذا ذهب المولد مـذهب المطبوعين الـذين تأتيهم المعاني سهوا رهوا وتنثال عليهم الألفاظ انثيالا على حد تعبير الجاحظ، فهل يكون مطبوعا ـ أي صادقا في التعبير عن حاله ــ مثل أولئك الأعراب؟ أيهما الأحق بأن يسمى شاعرا مطبوعا: البحتري أم ابن الرومي؟ قد لا يشك أحـد ـ الآن ـ في جواب هذا السؤال، ولكن أنصار مذهب الأوائل، الذين يستحسنون «الطبع» لا يلتفتون إلى ابن الرومي، إذا التفتوا إليـه، الا ليذكـروا «توليـده» للمعاني. وهـذا القاضي الجرجـاني، وهو من أقوى المشايعين للطبع، لا يذكر مع الكثير الذي استشهد به في هذا السياق من شعر البحتري بيتا واحدا لابن الرومي. فكـأن أصحاب «مذهب الأوائل» حين استحسنوا الشعر «المطبوع» كما يسمونـه، كانوا في الحقيقة يضيقون مجال «الشعر» ــ الشعر بلام التعريف الـدالة على حقيقة الجنس ــ على المحدثين تضييقا شديـدا. ولعل القاضي الجرجاني شعر بأن اعتماد «الطبع» للشاعر المحدث قـد يذهب به بعيدا عن «مذهب الأوائل»، بل هذا هو الأرجح، لذلك نراه يستبدل بكلمة «الطبع» كلمة مشتقة منها وهي «التطبع» ويجعل لهذا «التطبع» معيارا، لم يكن «الأوائل» ليلتزمـوه. فهو يقول: «ومتى سمعتني أختـار للمحـدث هـذا الاختيـار، وأبعثـه على التطبع، وأحسن لـه التسهيل، فـلا تظنن أني أريـد بـالسمح السهـل الضعيف الـركيك، ولا بـاللطيف الـرشيق الخنث المؤنث، بل أريـد النمط الأوسط: ما ارتفع عـن الساقط السـوقي، وانحط عن البدوي الوحشي»(٦) ثم يقول: «وملاك الأمـر في هذا الباب خاصة ترك التكلف ورفض التعمل والاسترسال للطبع، وتجنب الحمل عليه والعنف به، ولست أعني بهذا كل طبع، بل المهـذب الـذي صقله الأدب، وشحـذتـه الـرواية، وجلتـه الفطنة، وألهم الفصل بين الرديء والجيد، وتصور أمثلة الحسن والقبح.»(٧)

و«النمط الأوسط» يقتل التنـوع كما يقتل الابتكار، ويخلق «ذوق المألـوف»، وهذا شبه آخر بين «مذهب الأوائل» وبين الكلاسية الغربية، وكما كانت الكلاسية الغربية مختلفة اختلافا جـوهريا عن الأدب «الكلاسي» الحقيقي ـ أي أدب اليـونان والرومان ـ فكذلك كان «مـذهب الأوائل» كما صاغه نقاد القرن الرابع شـديد البعد عن شعر

الأوائل من جاهليين وإسلاميين. وليس من الغلـو في شيء أن نقول إن هذا المذهب وهـذا الـذوق قـد حال بينهـم وبين رؤية شعـر الأوائل على حقيقتـه، كما حـال بين المحـدثين وبين الإبـداع الشعـري الحقيقي، ودليلنـا هـذه الشروح الكثيرة للشعـر القديم، شعر المعلقات مثلا، فأنت لا تظفر من ابن الأنباري، أو ابن النحاس، أو الزوزني، أو التبريزي بلمحة واحدة تكشف لك شيئا من جمال هذا الشعر.

كـان أصحاب «مـذهب الأوائل» محدثين مثل غيرهم، ولكنهـم محدثون يخافـون المغامـرة، ويطلبون السهولة، ولـذلك استنكروا الغريب من الألفـاظ، كما استنكروا العويص من المعاني، فالجرجاني يتحـدث عن أثر الحضارة في تهذيب اللغة وتسهيلها حتى أصبحت أخف على الألسنـة وألطف وقعـا في الآذان، وظهر ذلك في الشعـر، فهو مختلف عن شعـر القدماء من هذه النـاحية، واذا رام الشاعر المحـدث الاقتداء بالقدماء في ألفاظهم جاء شعره متكلفا ممقوتا(٨). والمعاني كذلك يجب ألا تخرج عن المتعارف بين الناس، ويبدو أن هذا هو ما قصـده الجاحظ بقوله «إن المعاني مطروحة في الطـريق يعرفهـا العجمي والعـربي والقروي والبـدوي»(٩)، فمن البديهي أنـه لا يقصد هنا معاني الفلاسفة أو العلماء، بل المعاني التي يتناولها الشعراء، ولا ينبغي لهم أن يتعدوها. وإذن فما الذي يبقى للشاعر؟ يبقى له «إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج «أي الصفـات التي ترجع إلى الصوت منطـوقا ومسموعا، والتفـاوت في هذه الصفات محدود، إذ إنها لا تكـاد تزيـد عن درجة «القبـول»، وإذن فيجب أن تكون وراءهـا صفات أخـرى أقرب إلى جمال الفن، وهي «صحـة الطبع وكثرة الماء وجـودة السبك، وهي صفـات لا يشرحهـا الجاحظ ولا أحـد ممن جـاءوا بعـده من أنصـار «مذهب الأوائل» إلى أن جاء عبدالقاهر الجرجاني فترجمها باصطلاح «النظم». ولكن هل دلت هـذه الترجمة على كل مـا أراده الجاحظ ونقـاد الشعـر من بعـده؟ يبـدو أن «المائية» و«حسن السبـك» صفتان مختلفتان، وقـد تكونـان متناقضتين. فأمـا المائية فتفيـد ضـد الجفاف (التحـديـد)، كما تفيـد الجريان (الحركـة)، وسرعـة التمثيل في الجسم، والسيولة والشفافية بحيث تأخذ شكل الإناء الذي توضع فيه ولونه (إذا كان شفافا)، وأما حسن السبك فيعطي معنى التشكيل، والأرجح أنه مستعار من صنعة

الصائغ، وسوف يصرح النقـاد والبلاغيون بهذا التشبيه مـرات كثيرة، ولسوف تتكرر صفة «المائية» عنـد النقاد بدون شرح، اقتناعا بأن من الصفات مـا يدركها الفهم ولا تحيط بها الصفة. ولكننا قد نجد في هذه الصورة لأبى تمام عوضا عن التعريف:

وكيف ولم يـزل للشعـر مـاء   يـرفّ عليـه ريحان القلـوب

غير أن هذه «المائية» صفـة ثانوية لا تدخـل ضمن الأسس التي حاول أصحاب مذهب الأوائل تثبيتهـا. والحق أنها مرتبطـة بالسهـولة، فهي إذن بعيدة عـن الطابع العام للشعر الجاهلي، وإن كان لعدي ابن زيد حظ منها، ولكنها تبدأ في الظهور في الشعر الإسلامـي عند العذريين، وعند جريـر إلى حد ما، وتبلغ أقصى مـداها عند مهيار الديلمي في القرن الرابع.

ولعل هذه المعاني لم تكن ماثلة أمام الجاحظ أو من أخذوا عنه الوصف، فهو من المجازات الكثيرة التي تعود النقاد القدمـاء أن يستخدموها في وصفهم للشعر، ونحن إنما نحاول تفسيرها وفقا للقواعد المألوفة في تفسير المجاز.

وعلى العكس كان اصطـلاح «جودة السبك» واضحـا كل الوضـوح، فالجاحظ يردف الكلام السـابق بقوله: «فإنما الشعر صنـاعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير». وإن كانت مقارنة الشعر بالفنون الأخرى قد ذكرت هنا على وجه الإجمال، ولـو بحثها النقـاد بشيء من التفصيل كما بحثها عبـدالقاهـر الجرجاني على مستـوى الأسلوب لكان للنقد العربي القديم شأن آخر.

وقد تبدو إشارة الجاحظ إلى «الصنعة» في هذا النص مناقضة لنصوص كثيرة مال فيها إلى جـانب الطبع، ومنها النص الذي صـدرنا به هـذه المقالة. ولكننـا إذا تأملنا هذه النصوص، ومنهـا النص المذكور، لم نجد تعارضا، بل وجـدناه يتكلم عن أنواع من الأسلوب الشعـري، كما تحدث عن أنواع من الخطـابة، بعضها ينـاسبه الإيجاز، وبعضها يناسبه الإطناب، ولعل في تخصيصه «قصائد السماطين»، أو المدحة المطولة بالمبـالغة في الصنعة مـا كان جديـرا بأن يتابعـه النقاد من بعده. ولكن النقـاد العرب القدماء لم يحاولوا قط أن ينهجوا نهجا علميا، أو قـريبا من العلمية، وكان البلاغيون

إذا أنسوا في بعض موضوعات النقد قابلية للتقنين العلمي أخذوها وعالجوها بطريقتهم المدرسية، وعلى رأس هذه الموضوعات: البديع، والسرقات الشعرية، وقد جعلوها قسما من البديع.

وقد كان مشاهير النقاد إما قضاة وإما كتابا في دواوين الإنشاء، فابن قتيبة والجرجاني (علي بن عبدالعزيز) كانا قاضيين. والآمدي كان كاتبا. وطبيعي أن يظهر تأثير الخلفية الثقافية والاجتماعية للناقد في نقده. فقدامة بن جعفر، كاتب الخراج وشارح كتب أرسطو. لم يكن ينتظر منه أن يحرص على مذهب الأوائل. ولا كذلك القاضي بثقافته الشرعية القائمة على الخبر والقياس. ثم إن القاضي ينظر إلى «القضية» النقدية على أنها خصومة بين طرفين. وهذا على وجه التحديد هو منهج الآمدي. إلا أن الفصل في الخصومة هنا لا يرجع إلى أدلة ثابتة، أو شهود مبرئين من الهوى، والقاضي، مهما يعتدل ويتورع لابد آخر الأمر أن يستفتى ذوقه الذي يقوم مقام النص. وهكذا كان معظم النقد الذي وصل إلينا من أقلام هؤلاء القضاة ذوقيا انطباعيا في ثوب نقاش موضوعي. ولم يكن ثمة مرجع نظري يستندون في أحكامهم إليه كما كان الشأن عند الكلاسيين الغربيين، فكان اعتمادهم كله على تفسيرهم هم أنفسهم لطريقة الأوائل، وهو تفسير تأثر بذوق عصرهم، حيث أصبح ينظر إلى الشعر على أنه حلية لإطراب العامة وتملق الكبراء بعد أن كان في العصر الجاهلي «علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه» كما قال عمر بن الخطاب، كما كان في العصر الإسلامي أمضى سلاح في الحروب السياسية والقبلية.

ولعل تأثير طائفة الكتاب في توجيه «مذهب الأوائل» كان أقوى من تأثير القضاة، لأن هؤلاء الكتاب عبروا أكمل تعبير عن طبيعة الدولة المستبدة، وتأمل أي كتاب في صناعة النثر من «البرهان» لابن وهب (الذي نسب خطأ لقدامة باسم «نقد النثر») إلى «صبح الأعشى» تجده مرتبطا أشد الارتباط بنظم الإدارة، ثم نزه خاطرك فيما يقوله مؤلفوها عن الأمور التي تجب مراعاتها في مخاطبة الرؤساء أو الكتابة عنهم إلى من دونهم ومن فوقهم، لتعرف كم كانت لغة الكتابة صورة من نظام الحياة في الدواوين. وكم كان هذا النظام قائما على الحذر والتزام القواعد المحفوظة، وكم

كـانت المكـاتبـات نفسهـا تـدور في دائرة ضيقـة لا تحتمل الكثير الابتكـار. ومع أن الجاحظ نبهنا إلى عناية الكتاب برواية الشعر، وحسن ذوقهم فيه، فإن مؤرخي الأدب يميلـون إلى نسيان تأثير الكتـاب ـ ومن ورائهـم النظام الاجتماعي ــ في تطور الفنـون القوليـة بوجـه عام، وعـذرهم في ذلك واضح، وهـو أن الشعر كـان في بؤرة الاهتمام دائما، إذ كان فنـا يمارسه الكتـاب ـ وغير الكتـاب. وكان مجال الكتـابة الفنيـة ـ أي الكتابـة لمجرد الإمتـاع ـ ضيقا جـدا، بما أن الجميع كانـوا مقتنعين بأن الشعر يفضل النثر بمزية الـوزن. على أن صياغة الذوق قضية أخرى، وهي غـالبا بيد من يملكون أرزاق المبدعين من رعاة الأدب والفن. وينسب ابن خلـدون شيوع السجع في الكلام المنثور إلى إبراهيم بن هـلال الصابي كاتب بني بويه (٣٨٤ هـ)، وكان يتعاطى نظم الشعر أيضـا، مثل معظم الكتاب، ويعلل ابـن خلدون استهتاره بـالسجع حتى في المكاتبـات السلطانيـة بأن أمراءه كـانوا أعـاجم. وقد روى أن المعتصم نفسـه لم يكن يحسن العـربية. ومعلـوم أن الحيل اللفظية السهلـة تستهوى الضعفـاء في ذوق اللغة فبناء على هـذا ينبغي أن نربط شيـوع الحيل اللفظية الـزخرفيـة في الشعر والنثر جميعا باضمحلال الثقافة العربيـة في بيئات الحكام، ولم يكن للكتاب والشعراء حياة إلا في جوارهم. وهكذا تحول «مـذهب الأوائل» ـ دون أن يشعر أحد ـ إلى مـذهب الزخرف اللفظي.

وأنصار «مـذهب الأوائل» يقولـون إن الذي «أفسـد الشعر» كـان أبا تمام. (١٠) وأبوتمام توفي سنـة ٢٣٢ هـ. أي قبل الصابي بقرن ونصف تقـريبا. (ولم يكن الصابي وحيـدا في الميـدان بل كـان بجـانبه كتّـاب لا يختلفـون عنـه كثيرا في ذوق اللغـة مثل الصاحب بن عباد المتوفي سنة ٣٨٥ هـ، والذي تزعم حكاية مشهورة أنه عزل قاضيا من أجل سجعـه). ويعللون ذلك بإفـراطه في استخـدام «البديع» ويسلسلـون هذا البديع صعودا إلى بشـار بن برد، الذي يعد «رأس المحـدثين»، أو المولدين. وهكذا يمكننا أن نجمع أوصال نظـرية تعتمد على ادعاء أطلقـه الجاحظ بأن «فضيلة الشعر مقصورة على العرب وعلى مـن تكلم بلسان العرب»(١١)، وأكده بقـوله: «والقضية التي لا أحتشم منها، ولا أهـاب الخصومة فيهـا، أن عامة العرب والأعـراب والبدو

والحضر من سائر العرب أشعر من عامة شعراء الأمصار والقرى من المولدة والنابتة، وليس ذلك بواجب لهم في كل ما قالوه. وقد رأينا ناسا منهم (أي من علماء اللغة) يبهرجون أشعار المولدين ويستسقطون من رواها، ولم أر ذلك قط إلا في راوية للشعر غير بصير بجوهر ما يروي، ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان وفي أي زمان كان.»(١٢)

فهذا النص الثاني يؤكد اختصاص العرب ومن تكلم بلغتهم بأمر الشعر من جهة أنه يجعلهم طبقتين: طبقه العرب الخلص وهؤلاء ــ كطبقة ــ أشعر من المولدين، وطبقة المولدين وهم دون الطبقة الأولى وإن كان من الجائز أن يصدر عنهم شعر أو ينبغ من بينهم شعراء يبذون معظم المتقدمين. والجاحظ ينكر على بعض الرواة المتقدمين أنهم كانوا يسقطون أشعار المولدين جملة، فمعنى ذلك أنهم ينظرون إلى الطبقة ولا ينظرون إلى حقيقة الشعر أو جوهره. وليس هذا الموقف من الجاحظ أدبيا خالصا بل هو جزء من موقفه العام المتوسط بين الشعوبية والتعصب للعرب. فقد جعل للعرب الأفضلية على غيرهم من الأمم ولكنه جعل للمولدين أو الموالي الذين لحقوا بالعرب واكتسبوا لغتهم منزلة تقارب منزلة العرب وإن لم تعادلها، وأجاز أن يتقدم النابغ من هذا الفريق الثاني على معظم أفراد الفريق الأول.

وهكذا قام «مذهب الأوائل»، حين انتقل من أيدي علماء اللغة إلى أيدي الأدباء، على مصالحة سياسية أملاها الواقع، ودعوى علمية لا سند لها. وتبنى كبار علماء اللغة والأدب في القرن الثالث موقف الجاحظ، فقبل المبرد، وثعلب، وابن قتيبة شعر المولدين، ولكنهم ألزموهم المحافظة على نمط القصيدة الجاهلية الأولى، فقال ابن قتيبة: «وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج على مذهب المتقدمين في هذه الأقسام (أقسام القصيدة المدحية) فيقف على منزل عامر ويبكي عند مشيد البنيان، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر والرسم العافي، أو يرحل على حمار أو بغل فيصفهما: لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يرد على المياه العذبة الحواري، لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامي، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والورد والآس، لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرار(١٣).

«ولم يقتصر الأمر على تقليد القدماء في بناء القصيدة بل امتد إلى المعاني الجزئية من أوصاف وتشبيهات، فقد كان لكل كائن من حيوان أو جماد، ولكل حال من رضا أو غضب نموذج لا يعدوه، وإلى هذه «النماذج» يعزي ما سماه نقاد القرن الرابع أخطاء المعاني، وإن كان بعضها مرويا عن نقاد العصر الجاهلي نفسه. وفي القرن الثالث أيضا بدأ ظهور الحماسات ودواوين المعاني. وأهمها حماستا أبى تمام والبحتري وكتاب المعاني الكبير لابن قتيبة، وقد تحرى أبو تمام مقطوعات لشعراء غير مشهورين. لتكون أكثر تحررا من النماذج المعهودة، فالشاعر غير المحترف أقرب إلى التعبير عن هوى نفسه وأبعد عن النموذج من الشاعر المحترف. وكان البحتري أكثر تفصيلا في أبواب حماسته وكأنه أراد أن يهبط من مستوى الأغراض إلى مستوى المعاني الجزئية، حيث يمكن أن يكون الاختلاف أظهر. أما ابن قتيبة فقد قدم معجما للمعاني وكأنها «أصول» يمكن الشاعر المتأخر أن يحاكيها أو يقيس عليها.

وهكذا تقرر المبدأ الأساسي في «مذهب الأوائل» ـ وهو محاكاة المتقدمين ـ منذ تم الاعتراف بشعر المحدثين. أما المبدأ الثاني وهو «كون الشعر بدويا» فهو متفرع عن الأول، إذ كانت البداوة هي السمة الغالبة على أشعار المتقدمين، من حيث كان الوقوف على الأطلال ووصف الرحلة في الصحراء من أهم موضوعاتهم. ولكن البداوة ارتبطت أيضا بما سمى «البديهة» و«الارتجال» و«الطبع» وكل هذه الصفات تنافي التعمق وإطالة الفكرة، وإن كانت لا تنافى «الصنعة»، فالشعر ـ في نهاية الأمر ـ صنعة كالنسج والصياغة والتصوير، أي أنه طريقة خاصة في تأليف الكلام تحدث للنفس نوعا من الارتياح أو الإعجاب أو الطرب. غير أن الصنعة درجات، وقد كان من القدماء من يبالغون فيها عندما ينشئون قصائدهم المدحية التي تلقى في المحافل وتكون عرضة لانتقاد المنتقدين. أما التعمق في المعاني فينافي «الطبع» لأن الشعر لا يخاطب المتفلسفين بل الناس جميعا (العربي والعجمي والقروي والبدوي) وهؤلاء لا يريدون من الشعر أن يعلمهم بل إن يمتعهم، لذلك تحول أصحاب «مذهب الأوائل» عن تحكيم الأخلاق في الشعر، وقد ظهر ذلك في كلام الجاحظ(١٤)، ثم أشبعه القاضي الجرجاني مستشهدا بشعر أبى نواس(١٥). ولكنهم ظلوا يتحدثون

عن «شرف المعنى» مقترنا «بصحته» وكأنهم لا يعنون بـالشرف إلا ما يدل عليه بأصل معناه (وهو الارتفاع) مـن الظهور والوضوح، ولذلك يقرنـه الجرجاني بصفات أخرى كلها تشير إلى النهج المتعارف (الطبيعي)في تناول الموضـوعات والكلام عنها بأسلوب يجمع بين الاستقامة والطرافة(١٦).

على أن مسـائل «الصنعـة» و«البديـع» وعلاقتهما بـالمعنى بقيت مبهمـة في هـذه النظريـة. فالجاحـظ الذي يقول «انما الشعـر صناعـة» ويستحسن في الوقـت نفسه مـذهب المطبوعين «الـذين يأتيهم الكلام سهـوا رهوا وتنثـال عليهم الألفاظ انثيـالا «يقول عن البديع أيضا: » والبديع مقصـور على العرب، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة، وأربت على كل لسان»(١٧). فما أحراه إذن أن يكون دعامة من دعائم مذهب الأوائل! ولكن الجاحظ ـ فيما يبدو ـ أراد بالبديع الاستعارة، بل نوعا خاصا منها وهو ما سماه البـلاغيون فيما بعد «الاستعـارة المكنية» ويسميـه أيضا المثل، وهو مـا نسميه الآن التشخيص، ويمثل له بقـول أحد الشعراء «هم سـاعد الدهر» وقـول آخر «هم كاهل الدهر». (١٧)

ويذكـر الجاحظ «المطبوعين على الشعـر من المولدين» فيجعل أطبعهم بشـار بن بـرد. ثـم يـذكـر كلثـوم بن عمرو العتـابي» ممن كـان يجمع الخطـابـة والشعر الجيـد والرسـائل الفاخـرة مع البيان الحـسن ويـردف ذلك بقولـه: «وعلى ألفاظـه وحذوه ومثـاله في البـديع يقـول جمـيع من يتكلف مثل ذلك من شعـراء المولدين، كنحـو منصور النمري ومسلم بن الـوليد الأنصاري وأشباههما. وكان العتـابي يحتذي حذو بشار في البـديع. أما الآمـدي فيقـول: «وليس الشعـر عند أهل العلم بـه إلا حسن الـتأتي، وقـرب المأخـذ، واختيـار الكـلام، ووضع الألفـاظ في مواضعهـا، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت لـه وغير منافرة لمعناه.. فإن اتفق ـ مـع هـذا ـ معـنى لطيف، أو حكمة غـريبة، أو أدب حسـن، فـذلك زائـد في بهـاء الكـلام، وإن لم يتـفق فقـد قـام الكـلام بنفسـه واستغني عما سواه.» (١٨)

فلم ينتقد الآمدي من استعارات أبي تمام إلا ما أغرب فيه وان لم يتجاوز ما أورده الجاحظ من تشخيص في مثل قولهم «ساعد الدهر» و«كاهل الهر».

وقد فتح ابن المعتز باب البديع على مصراعيه لأبي هلال ومن جاءوا بعده ممن تتبعوا أنواع البديع في أشعار القدماء والمحدثين وزادوا عددها. وبذلك كان القرن الرابع في الحقيقة نهاية لـ «مذهب الأوائل» لا بداية له. وكان ناقداه الكبيران، الآمدي والجرجاني، إذ يجمعان أوصافه إنما يكتبان نعيه. فقد ألزما الشاعر المحدث واجبا مستحيلا: أن يحاكي شعر المتقدمين الذي لم يكن إلا صورة من حياتهم ومشاعرهم. فلم يكن أمامه إلا أن ينسى حياته ومشاعره، ويكتب شعرا لم يكن يشعر به، ولكنه كان يستطيع فقط أن يتملق به أو يتظرف أو يتباكي أو يتحامق أو يتماجن. أصبح هذا هو المذهب الغالب الذي ورث «مذهب الأوائل» وزيف صورة القديم كما زيف الحديث. ومالنا لا نقول إنه زيف الإنسان العربي نفسه، فقد راح يؤكد لديه وهما لعل الكثيرين مازالوا يعيشون فيه حتى الآن، وهو أن هذا الإنسان هو أفضل البشر، كما أن تاريخه هو أفضل التواريخ. أليس هذا هو معنى قول الثعالبي (المتوفى عام ٤٢٩ هـ.) في مقدمة «اليتيمة»:

«ولما كان الشعر عمدة الأدب، وعلم العرب الذي اختصت به عن سائر الأمم، وبلسانهم جاء كتاب الله المنزل، على النبي منهم المرسل، صلوات الله عليه وآله وسلم، كانت أشعار الإسلاميين أرق من أشعار الجاهليين وأشعار المحدثين ألطف من أشعار المتقدمين وأشعار المولدين أبدع من أشعار المحدثين، وكانت أشعار العصريين أجمع لنوادر المحاسن، وأنظم للطائف البدائع من أشعار سائر المذكورين، لانتهائها إلى أبعد غايات الحسن، وبلوغها أقصى نهايات الجودة والظرف، تكاد تخرج من باب الإعجاب إلى الإعجاز، ومن حد الشعر إلى السحر، فكأن الزمان اتخذ لنا من نتائج خواطرهم، وثمرات قرائحهم، وأبكار أفكارهم، أتم الألفاظ والمعاني استيفاء لأقسام البراعة، وأوفرها نصيبا من كمال الصحة ورونق الطلاوة».

٢ ـ منازع المحدثين

ظل علماء اللغة والأدب في القرن الثالث، من ابن الأعرابي، إلى الجاحظ، وابن قتيبة، والمبرد، مترددين في قبول شعر المحدثين، بعد أن كان بشار وأبو نواس قد سلكا بالشعر طريقا أكثر ملاءمة للحياة الحضرية الجديدة، وكان من أبرز ما تميزا به الاهتمام بالمقطوعات والميل بها إلى تصوير الحياة اللاهية من غزل عابث أو وصف للخمر، مع التصرف في شكل القصيدة التقليدية بحيث تصور طبيعة العصر، واجترءا على لغة الشعر فأدخلا فيها شيئا من كلام العامة. وليس هذا موضع الحديث المفصل عن طريقة كل منهما، ولكننا نلاحظ أن النقد المعاصر لهما لم يكن على مستوى تجربتهما الشعرية، ومن مظاهر هذا أن الجاحظ، على سعة أفقه بالقياس إلى غيره، لم يلتفت من شعر أبى نواس إلا إلى طردياته، وهي أراجيز تشبه ـ ظاهريا ـ أراجيز الأعراب، ولم يلتفت الجاحظ إلى أنها حضرية الأوصاف، حضرية الروح، حضرية الفن.

وأول كتاب تحدث بشيء من التحديد عن مذاهب الشعراء المحدثين هو كتاب «البديع» لابن المعتز، وقد ذكر في ختامه أنه فرغ من تأليفه سنة ٢٧٤هـ. والشعراء الذين تحدث عنهم وعاب مذهبهم، وخاتمتهم في زمنه أبو تمام، لم يأتوا ــ حسب رؤيته لمذهبهم ــ بجديد إلا أنهم أفرطوا في استخدام أنواع البديع التي عددها في كتابه، وقد جاءت في كتاب الله العزيز وحديث رسوله الكريم وفي أشعار المتقدمين.

فإلى ابن المعتز يرجع القول الشائع ــ حتى عصرنا هذا ــ بأن أبا تمام اصطنع مذهبا في الشعر يسمى «البديع» ومع أنه لم يخترعه فإن ذلك القول الشائع يذهب إلى أنه أصبح إماما فيه. ومعظم النقاد القدماء الذين نقل الآمدي أقوالهم يرون أنه «أفسد الشعر» بهذا البديع.

ويجب ألا ننسى أن الآمدي كان يكتب في أواخر القرن الرابع، وبينه وبين عصر أبى تمام زهاء قرن ونصف، فالآمدي إذن يعبر عن ذوق أواخر القرن الرابع، حين سيطر البديع على الشعر والكتابة جميعا. ونجد هذه الحقيقة ماثلة في قول عائبي أبى

تمام «إنه أفسد الشعر»، كما نجده في قول أنصاره «إنه أصبح أماما متبوعا»(١٩). فكلا الفريقين لا يتكلم عن مذهب أبى تمام، بل عن البديع الذي أخذ الشعراء والكتاب يتوسعون فيه بعد أبى تمام بوقت غير قصير.

وأنواع البديع التي أفرط فيها أبوتمام ـ حسبما يرى الآمدى ـ ثلاثة لا غير: وهي الاستعارة والجناس والمطابقة. فأما الاستعارة فهي من مقومات لغة الشعر، وقد عرف ابن خلدون ذلك فعرّف الشعر بأنه الكلام البليغ المبنى على الاستعارة والأوصاف. وأما الجناس الذي يميل إليه أبوتمام فهو ذلك النوع الذي يسميه البلاغيون المتأخرون جناس الاشتقاق، وهو كثير في الشعر القديم، وقد وردت أمثلة منه في الحديث الشريف أيضا. وأما المطابقة فهي أكثر الأنواع ورودا في الكلام كالليل والنهار والموت والحياة إلخ. فهل يعقل أن يقوم على هذه الأنواع، وإن أفرط الشاعر فيها، مذهب ينسب إلى أبى تمام أو غيره؟

ينبغي أن يكون واضحا الآن أن النقد القديم قصر في فهم مذهب أبى تمام كما قصر في فهم مذهب بشار ومذهب أبى نواس. وليس في هذا أي غرابة. فالانفعال بالشعر إبداعا وتلقيا أقرب إلى الأفعال الطبيعية من تفسير هذا الانفعال وتصوير أثره في النفس. زد على ذلك أن النقد العربي القديم شغل بالبيت والبيتين، وقلما نظر إلى القصيدة ـ أو المقطوعة ـ في جملتها، أو شعر الشاعر في مجموعه. ثم إنه شغل بالصنعة ولم ينظر إلى الدلالة: دلالة الشعر على الزمن أو دلالته على الشاعر. وأخيرا فقد انتقل النقد العربي القديم بين طورين لم يتجاوزهما قط: كان في الطور الأول، الذي ختمه وقننه ابن سلام، يرمي إلى تمييز أساليب الشعراء المتقدمين حتى يتبين الشعر الصحيح من المنتحل، وكان بذلك أقرب إلى المفهوم الشامل للنقد. ولكنه حين أخذ يعني بالشعراء المحدثين انتقل إلى طور ثان محوره بيان الجودة والرداءة، أو الصحة والخطأ، والموازنة بين أداء الشعراء المختلفين للمعنى الواحد (السرقات الشعرية). أما التفسير أو الشرح فقد كان لغويا محضا، ولعلنا لا نبعد إذا قلنا إن أبا تمام والمتنبي لم يصطنعا التراكيب المعقدة في الكثير من شعرهما إلا ليعتمده اللغويون بالشرح.

ويسترعى نظرنـا أن الآمدي لا يأخـذ على أبي تمام إسرافه في البديـع (ولعل ابن المعتز كان أكثـر منه بديعا كما يمكن أن يفهم من كـلام ابن رشيق) بل «خطأه» فيه ، حتى نجده أحيانا يقترح عبـارة أفضل يستقيم بها الطباق أو تستقيم بها الاستعارة ، وينص في بعض هــذه الأحيـان على أن أبــا تمام لم يكن ليغيب عنـه الــوجـه الأقــرب إلى الصواب(٢٠) ، والذين قالوا إن أبا تمام «يريد البديع فيخرج إلى المحال»(٢٠) فاتهم أنه قد لا يريد الاستعارة القريبة أو الطبـاق القريب ، فليس في الصور القريبة ما يبهر السامعين ، وكأنه رأى أن القياس على المعاني الغريبة التي وردت في القليل من الشعر القـديم غير محظور على الشـاعر المحـدث ، ثم إنه عـاش في فتاء الفكـر الفلسفي ، عصر المأمـون والكنـدي ، فاكتسب دقـة في الفكـر ، واهتـدى ، في أغلب الظن ، إلى حقيقة أن مخزون الصـور في العقل لا ينفد ، وقـدرة العقل على التأليف بينها لا تحد . فالأقـرب إلى وصف مذهب أبى تمام أنـه «فلسفي» ، وهو وصـف عرفـه الآمدي حين لاحظه فيمن يميلون إلى شعره ، وإن لم يحقق معناه في نقده له . (٢١)

وقد كان أبوتمام بسلوكه هـذا المذهب معبرا عن الحياة الجديدة في جانبها العقلي ، كما عبر عنها بشـار وأبونواس في جـانبها الاجتماعي . ومع أن القصيـدة المدحية التي استأثـرت بمعظم شعره لم تكن لتسمح لـه بقدر من الحريـة اللغويـة يشبه مـا نجده عندهما ، فقد واصل خطتهما في قبول بعض الألفـاظ العامية . وكان ذلك يفسر عادة بحرصـه على المعنى . على أن هذه الظاهـرة لا تلبث أن تختفي ، ولاسيما حين وجدت ألـوان من الشعر العـامي فأصبحت «الفصـاحة» ذات مـدلول اجتماعي إلى جـانب مدلولها اللغوي الأدبي .

ارتـاد أبو تمام بشعـره الفلسفي أرضـا جديـدة ، وأتـاح لشعـراء أقل جرأة ــ مثل البحتري ـ أن يحرروا عقـولهم من أسر المعاني القديمـة المستهلكة . وأخـذ ابن الرومي عنه أسلوبه في التشخيص وحول دقته الفلسفية إلى نوع من التساؤل والجدل . ثم كان أقوى الشعراء تمثيـلا لذلك المذهب الفلسفي هما أعظم شعراء العـربية على الإطلاق (ولو أن ابن خلدون يعدهما حكيمين لا شاعرين) : المتنبي والمعري .

ولم يكن كل ما جاءا به من تجديد مستحسنا من معاصريهما، ولا مستحسنا لدينا الآن. فالمبالغة في شعر المتنبي (ولاسيما في قصائده المدحية قبل اتصاله بسيف الدولة) تجعلنا نتساءل أحيانا هل كان يريد بها نوعا من السخرية. وقد يشجعنا على هذا الظن أنه طور أساليبه الساخرة أثناء اتصاله بكافور. والكثير من شعر المعري مثقل بالزينة البديعية. على أن هذه السمات التي ترجع إلى العصر لم تخمد روح الشعر عندهما.

وكان هذا كله ابتعادا عن «عمود الشعر» الذي تخيله الآمدى. ولكننا رأينا في الفصل الماضي كيف كان الشعر والنثر جميعا قد دخلا بالفعل عصر البديع عندما كان الآمدي يقيم عموده، وكيف كانت أهم نتيجة لالتزام هذا العمود أو «مذهب الأوائل» كما سماه هي ابتعاد الشعر عن تصوير الحياة وخلوه من أي شعور عميق، بينما أخذ الشعراء يتنافسون في الإكثار من البديع والبلاغيون ـ الذين بدأوا علمهم بدراسة أسرار الإعجاز ـ يعددون أنواعه. وبعد أن كان أصحاب عمود الشعر يشترطون الإصابة في التشبيه والقرب في الاستعارة (أي أن يكون المشبه شبيهها بالمشبه به في أكثر أحواله)، نص بلاغيو القرن السابع على أن من أغراض التشبيه الاستطراف، وأن الاستعارة البعيدة أبلغ من القريبة. ودخل في البديع باب واسع وهو باب الجناس بأنواعه: التام والناقص والمرفو، وتراجع جناس الاشتقاق ـ وهو النوع الوحيد الذي عرفه الآمدي ـ إلى الدرجة الثانية. وأهم من ذلك باب التورية، التي جهدوا حتى وجدوا لها مثالا من المتشابه في القرآن: «الرحمن على العرش استوى». وقد أصبح أصحاب الجناس وأصحاب التورية أشبه بمدرستين شعريتين في القرنين السابع والثامن.

يمكننا أن نصور حركة الشعر العربي إلى بداية عصر النهضة بنهر عظيم نبع من العصر الجاهلي واندفع أتيّه في أقاليم جديدة متنقلا بين هضاب ووديان، محتفظا بمائه، مغيرا لونه ومنظره، دون أن يتلقى روافد جديدة ذات قيمة، إلى أن انساح في أرض واسعة فاستحال إلى أوشال وأوحال. ولكنه في هذه المسيرة الطويلة تفرعت منه فروع صغيرة صنعت وديانا خصبة. وكان حراس النهر وهم النقاد اللغويون يحاولون

إقامة السدود حتى يمنعوا هذه الفروع أن تشق طريقها المستقل، ولكنهم كانوا يفشلون لحسن حظ الشعر.

فنحن بعيدون عن الدقة إذا وصفنا هذه الفروع بأنها «مذاهب» ضارعت «مذهب الأوائل» أو خرجت عليه، كما خرجت الرومنسية على المذهب الكلاسي. ولكن الدارسين المعاصرين يمكنهم أن يثبتوا مشابه بين بعض هذه الفروع وبعض المذاهب الأوربية، بشرط ألا يشتطوا حتى يجعلوا أبا تمام ـ مثلا ـ بشيرا أو «بابا» أو «عهدا قديما» لأدونيس! فهذا اغتصاب للتاريخ.

وأعدل ما قيل عن هذه الفروع أنها «منازع» لشعراء أفذاذ، قد يتبعهم آخرون، ولكنها لم تبلغ أن تكون «مدارس» إذ أعوزها الموقف المتكامل من الحياة والشعر. وليس اختلاف المنازع مقصورا على الشعراء المحدثين دون المتقدمين، فلإمرىء القيس في فكره وأسلوبه منزع يختلف عن منزع زهير أو لبيد أو طرفة، إلا أن منازع المتقدمين كان يشتمل عليها إطار عام من صنع البيئة والعصر، أما منازع المحدثين فكانت خاصة بهم، وإن استمدوها من رؤيتهم للتراث ورؤيتهم لعصرهم، وكأنها كانت نماذج من الروح الفردية في عصر سحقت فيه الفردية. ومن هنا ما يبدو من «حداثتها».

ونحن لا نخترع اصطلاح «المنازع»، بل نأخذه عن حازم القرطاجني، كما أخذنا اصطلاح «مذهب الأوائل» عن الآمدي.

ويقول حازم (المتوفى سنة ٦٨٤ هـ).

«إن المنازع هي الهيئات الحاصلة عن كيفيات مآخذ الشعراء في أغراضهم وأنحاء اعتمادهم فيها، وما يميلون بالكلام نحوه أبدا، ويذهبون به إليه، حتى تحصل للكلام بذلك صورة تقبلها النفس أو تمتنع عن قبولها. . .

ومن الشعراء من يمشي على نهج غيره في المنزع ويقتفي في ذلك أثر سواه، حتى لا يكون بين شعره وشعر غيره ممن حذا حذوه في ذلك كبير ميزة، ومنهم

من اختص بمنزع يتميز به شعره عن شعر سواه، مثل منزع مهيار ومنزع ابن خفاجة».

وواضح من هذا أن «المنزع» قسم من مقولة «الأسلوب»، الذي يختص، في اصطلاح حازم، بالمقاصد والمعاني اختيارا وتأليفا، على أننا نجد «للمنزع» مدلولا آخر يدخل في باب العبارة وهو ما يخصه حازم باسم «النظم». ومن هنا يصح لنا القول بأن «المنزع» مقابل «للمذهب»، إذا خصصنا هذا الاسم الأخير اصطلاحا بالطريقة أو الاتجاه الأدبي المستند إلى فهم معين لطبيعة الأدب ووظيفته، وهو ما قصده الآمدي بما سماه «مذهب الأوائل»، وقد اخترنا هذه التسمية وفضلناها على «عمود الشعر» لأننا وجدنا التسمية الأولى أجمع بصريح لفظها للمعاني التي دلت عليها الثانية بطريق الاصطلاح فقط، ولذلك لم تخل من بعض الاختلاف بين النقاد القدماء. والمقابلة بين «المذهب» و«المنزع» - مع اتحاد الموضوع - ترجع إلى كون الأول عاما في الأساس، والثاني خاصا أو فرديا. وقد مثل حازم للمنزع من جهة النظم بما اختص به المتنبي وكاد يلتزمه من توطئة صدور الفصول للحكم التي تقع في نهاياتها. ومع أن من هذه الخصائص «ما يشترك فيه العربي والمحدث» (لاحظ كلمة «العربي»!) فإن منها ما لا يكاد يوجد إلا في شعر المحدثين، ومن هذا القسم الأخير: إسنادهم وإضافتهم ضد الشيء إليه، وإعمالهم الشيء في مثله، وإقامتهم الشيء مقام ضده». ويمثل لهذه الأساليب الثلاثة بأمثلة من شعر المتنبي، وكان يكثر منها، كقوله من الأول:

صلة الهجر لي وهجر الوصال

ومن الثاني:

أسفي على أسفي الذي دلّهتني ... عن علمه فبه عليّ خفاءُ

ومن الثالث:

وشكيتي فقد السقام لأنه ... قد كان لما كان لي أعضاء

وجدير بالذكر أن هذه الأساليب لا تعد من البديع، إلا أن تحسب أنواعا من المبالغة، وهي على كل حال من خصائص أسلوب المتنبي.

خـــاتمة

بدأنا من الحاضر وانتهينا إليه.

فلم يكن القصد من هذا الكتاب التعريف بالمذاهب الأدبية دون البحث في كيفية نشوئها وتطورها، ولا فهم تاريخها في تصارعها أو تتابعها دون التطلع إلى علاقتها بغيرها من جوانب الفكر والحياة. وإذا جاز لنا أن نعتبر الأدب متحفا أو مستودعا للأفكار الحية ـ وهو كذلك حقيقة لا مجازا ـ فما أحوجنا إلى أن نستطلع بين ثناياه ممكنات الحاضر والمستقبل، ولا نخص حاضر الأدب ومستقبله دون حاضر الحياة ومستقبلها.

وقد كان شأن الحياة، منذ وجدت على سطح هذا الكوكب، التغير المستمر. غير أن الأجيال الحاضرة تشهد حقبة لم تعرف البشرية مثلها على مدى تاريخها المكتوب. فالمستقبل الذي نتحدث عنه اليوم قد يكون مختلفا عن ماضينا مثل اختلاف حياة سكان القرى عن سكان الكهوف. وقد تمحي حضارات وتفنى أمم. فلا عجب إذا كان حاضرنا مفعما بالقلق. ولا عجب إذا تساءل البعض منا: هل للأدب مستقبل ما في عالم المستقبل؟ وهل لأمتنا مستقبل ما بين الأمم المرشحة للبقاء؟ هذا الكتاب مكتوب لهؤلاء كما أنه مكتوب لقراء الأدب الذين يرون كل شيء بعيون الفن، الذين يجدون الحياة خالية من المعنى حتى يضعوها في شكل رواية أو قصيدة. فهؤلاء وهؤلاء مشتركون في صنع مستقبلنا، بوعي أو بدون وعي، ومهما بدا لهم أن العالم لا يحفل بوجودهم. وهؤلاء وهؤلاء يستطيع الأدب العظيم أن يكلمهم، وأن يمنحهم شيئا من الثقة، وأن يغريهم باقتحام المجهول. فلم يكن الأدب على اختلاف مذاهبه إلا حلما بالمستقبل، حمله على كواهلهم أناس أحرار، تحلّوا بالشجاعة والأمل.

هـوامش المقالات

المقالة الأولى

ملحوظة : م س = مرجع سابق ـ م ن = المرجع نفسه

(١) «الوجودية : الجانب المريض منها» ــ ضمن كتاب بين الكتب والناس، القاهرة ١٩٥٢، ص ٢٠.

(٢) «عصر النهضة في الأدب العربي الحديث» ضمن كتاب دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية، القاهرة د. ت، ص ٩.

(٣) «نحن والعالم الحديث» مدخل كتاب الحداثة في الشعر، بيروت ١٩٧٨ (ومعظم فصول هذا الكتاب نشرت، كما يقول هامش في آخره، في مجلة «شعر» بين سنتي ١٩٥٧ و١٩٦٥) ص ص ٥ ـ ٦.

(٤) «الذاكرة المفقودة» المقال الأول في كتاب بهذا العنوان، بيروت ١٩٨٢ (وذكر فيه أن المقال نشر أولا في مجلة «مواقف» ربيع ١٩٧٩) ص ٢٥.

(٥) Hommageà George Henein, Le Caire, 1974 p. 121

(٦) سمير غريب : السريالية في مصر، القاهرة ١٩٨٦، ص ص ٢٢ ـ ٢٦

(٧) م ن، ص ١٤٨.

(٨) H. à G. H.,p.110

(٩) انظر: محمد جمال باروت : «من العصرية إلى الحداثة» ضمن قضايا وشهادات، الحداثة ٢، نيقوسيا، شتاء ١٩٩١، ص ص ١٦١ ـ ١٦٤.

(١٠) انظر: «حدود الواقعية الاشتراكية» ضمن كتاب الأدب في عالم متغير، القاهرة

١٩٧١، للمؤلف.

(١١) محمود أمين العالم وعبدالعظيم أنيس: في الثقافة المصرية، دار الفكر الجديد، بيروت ١٩٥٥ ص ٢٨ نقلا عن: محمد برادة: محمد مندور وتنظير النقد العربي، القاهرة ١٩٨٦، ص ص ١٤٦ ـ ١٤٧.

(١٢) خطوات في النقد، القاهرة، د. ت. ص ٩٩

(١٣) في الميزان الجديد، ط ٢، القاهرة د. ت. ص ٤٨.

(١٤) كتابات لم تنشر، «كتاب الهلال» القاهرة، أكتوبر ١٩٦٥، ص ص ٤٦ ـ ٥٧.

(١٥) م ن، ص ٦١*.

(١٦) الأدب ومذاهبه، القاهرة د. ت. ، ص ٩٦.

(١٧) يوسف إدريس (كتاب تذكاري) ـ هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٩١ ص ص ٤٤٥ ـ ٤٤٨.

(١٨) م ن، ص ٤٥ *.

(١٩) عبدالقادر القط: في الأدب العربي الحديث، القاهرة ١٩٧٨، ص ص ٨٢ ـ ٨٤.

(٢٠) م ن، ص ص ١٥١ ـ ١٥٩.

(٢١) نشر معظمها في مجلة «الكاتب المصري» سنة ١٩٤٦ و١٩٤٧، وجمعت في كتاب سنة ١٩٥٠.

(٢٢) أوراق العمر، القاهرة ١٩٨٩، ص ٥٧٢، «أدب ونقد» مايو ١٩٩٠ ـ حوار مع غالي شكري، ص ٦٨.

---

* م س = مرجع سابق - م ن = المرجع نفسه

(٢٣) نشرت طبعته الأولى سنة ١٩٤٧، وكانت نسخته المكتوبة على الآلة الكاتبة تتداول بين قلة من المثقفين في أوائل الأربعينيات (نظمت قصائده بين ١٩٣٨ و١٩٤٠ عندما كان لويس عوض طالب بعثة في جامعة كمبردج).

(٢٤) «ما الأدب»، عنوان الترجمة العربية التي قدمها محمد غنيمي هلال لقسم من مقالات سارتر في كتابه «مواقف» (القاهرة ١٩٦١ - الفصل الثالث: «لمن نكتب»؟).

(٢٥) الاشتراكية والأدب، كتاب الهلال، القاهرة، مايو ١٩٦٨، ص ص ٤٥-٤٦.

(٢٦) دراسات نقدية في ضوء المذهب الواقعي، بيروت ١٩٧٢، ص ٦٨.

(٢٧) م ن، ص ٦

(٢٨) Hommageà George Henein, p. 107

(٢٩) السريالية في مصر، م س، ص ٣٢.

(٣٠) الشعر بعد شوقي، الحلقة الثالثة، القاهرة ١٩٥٨، ص ١٠٨.

(٣١) انظر: عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، القاهرة ١٩٦٧، «الشاعر والمدينة» و«ظاهرة الحزن في الشعر المعاصر»، ص ص ٣٢٥-٣٧٢.

(٣٢) محمد جمال باروت: م س، ص ١٦٦.

(٣٣) م ن، ص ١٦٧.

(٣٤) يوسف الشاروني: اللامعقول في الأدب المعاصر، «المكتبة الثقافية» ١٥ أكتوبر ١٩٦٩، القاهرة، ص ص ٣٨-٤٠.

(٣٥) م س، ص ١٦٦.

(٣٦) حاولت أن اطلع على بعض وثائق الحزب القومي السوري، فلم أوفق إلا إلى مذكرات عبدالله قبرصي أحد أعضائه المؤسسين، وعليها اعتمدت في هذه الملاحظات.

(٣٧) «الحداثة أو عقدة جلجامش» في «قضايا وشهادات» م س، ص ٨٤.

(٣٨) زمن الشعر، ط ٢، بيروت ١٩٨٧، ص ٢٧٣.

(٣٩) م ن، ص ٣١٨.

(٤٠) م ن، ص ٢٨٩.

(٤١) انظر ص ٣١ فيما سبق.

(٤٢) م س، ص ص ٢٤١ ـ ٢٤٣.

(٤٣) بدر الديب: كتاب حرف الـ«ح»، القاهرة ١٩٨٥ (؟)، ص ٩

(٤٤) م ن، ص ١١.

(٤٥) بدر الديب: تلال من غروب، القاهرة ١٩٨٨، ص ١٢.

(٤٦) م ن، ص ص ١٦ ـ ١٧.

هوامش المقالة الثانية

(١) فجر القصة المصرية، «المكتبة الثقافية» ٦، القاهرة د. ت، ص ص ١٧ ـ ٢٠.

(٢) قالبنا المسرحي، القاهرة ١٩٦٧، ص ١١.

(٣) محاضرات عن مسرحيات شوقي، القاهرة ١٩٥٤، ص ٢٠.

(٤) في البحث عن الواقع، الرياض ١٩٨٤، ص ٨٥.

(٥) رفاعة الطهطاوي : تخليص الإبريز في تلخيص باريز، ظهرت طبعته الأولى سنة ١٨٣١ .

(٦) محمد المويلحي : حـديث عيسى بن هشام، ظهرت طبعتـه الأولى سنة ١٩٠٠ بعد أن نشر فصولا في مجلة «مصباح الشرق» على مدى العامين السابقين .

(٧) القاهرة ١٩٠٤ .

(٨) تـاريخ علم الأدب عند الإفـرنج والعـرب وفيكتور هـوكو، تأليف «المقـدسي»، القاهرة ١٩٠٤ .

(٩) أحمد ضيف : مقدمة لدراسة بلاغة العرب، القاهرة ١٩٢١ .

(١٠) م س، ص ١٦٤ .

(١١) م س، ص ١٧٤ ، ص ١٨٢ .

(١٢) م ن، ص ص ٣٧ ـ ٣٩، ص ٥٠ (هامش)

(١٣) م ن، ص ٣٨ (هامش ٢) .

(١٤) م ن، ص ص ٤٠ ـ ٤١ .

(١٥) م ن، ص ص ١٧٤ ـ ١٧٥ .

(١٦) م ن، ص ٧٨، ص ٨٠، ص ٨٤.

(١٧) في تقديمه لمجموعته الثالثة «الشيخ سيد العبيط» ـ القاهرة ١٩٢٦ .

(١٨) انظر: أحمد إبـراهيم الهواري : نقد الروايـة في الأدب العربي الحديث في مصر، القاهرة ١٩٨٧ ، ص ص ٤٦ ـ ٤٨ ، ٥٨ ـ ٦٤ .

علي شلش : نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، القاهرة ١٩٩٢ ، ص ص ٤٥ ـ ٤٦ ، ٧١ ـ ٧٢ ، ٧٤ ـ ٧٥ . ٩٩ ـ ١٠١ .

(١٩) أعيد نشر هـذه المقدمـة في العدد التـذكاري من «الهلال» (نـوفمبر ١٩٦٨) ـ

الإشارة هنا إلى ص ١١ ثم ص ١٢ .

(٢٠) علي شلش : م س ، ص ص ٧١ ـ ٧٢ .

(٢١) م س ، ص ٤٩ .

(٢٢) ديوان الخليل ، جـ ٣ ، القاهرة ١٩٤٩ ، ص ٤٨ .

(٢٣) عطيل ط ٦ ، القاهرة ١٩٧٦ ص ص ٨ ـ ٩ .

(٢٤) نقلا عن : أحمد إبراهيم الهواري ، م س ، ص ص ٧٢ ـ ٧٣ .

(٢٥) م ن ، ص ٨٩ .

(٢٦) علي شلش : م س ، ص ص ٤٦ ـ ٤٧ .

(٢٧) راجع تاريخ الجبرتي في أحداث سنة ١٢١٠ هـ . (١٧٩٥م) .

(٢٨) ميخائيل نعيمة : الغربال ، ط ٩ ، بيروت ١٩٧١ ، ص ٧ .

(٢٩) عباس محمود العقاد وإبراهيم عبدالقادر المازني : الديوان ، القاهرة ١٩٢١ ، ج ١ ص ١ .

(٣٠) الغربال ، م س ، ص ١٦٣ .

(٣١) تقديمه للجزء الأول من ديوان المازني (ط ١٩٦١ ، القاهرة) ص ص ١٤ ـ ١٥ .

(٣٢) الشعر ، غاياته ووسائطه ، ط ٢ ، القاهرة ١٩٨٦ ، ص ص ٧٥ ـ ٧٦ .

(٣٣) م س ، ص ٨٥ .

(٣٤) م ن ، ص ٢٢٦ .

(٣٥) ديوان عبدالرحمن شكري ، الإسكندرية ١٩٦٠ ، ص ١٠٤ .

(٣٦) الشعر ، غاياته ووسائطه ، م س ، ص ٧٩ .

(٣٧) م س ، ص ٢٣٠ .

(٣٨) مقدمة الغربال، م س، ص ١١ .

(٣٩) م س، ص ٥٥ .

(٤٠) عبدالرحمن شكري : ديوانه، م س، ص ٢٨٧ .

(٤١) نعيمة : الغربال، م س، ص ٢٣٧ .

(٤٢) العقاد في تقديم الجزء الأول من ديوان المازني (م س) ص ٢١ .

(٤٣) عبدالرحمن شكري : ديوانه، م س، ص ٢٩١ .

(٤٤) تقديم العقاد لديوان المازني (م س) ص ٢٤ .

(٤٥) عبدالرحمن شكري : ديوانه، م س، ص ٢٩٠ .

(٤٦) عن هذه الظاهرة انظر: «الرواية المصرية في نصف قرن» ضمن كتاب الأدب في عالم متغير، القاهرة ١٩٧١ (للمؤلف) - ص ص ٤٩ - ٥٢ .

(٤٧) «البيان»، سبتمبر وأكتوبر ١٩١٣ ص ص ٥٦١ - ٥٦٢، نقلا عن: علي شلش النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، القاهرة ١٩٩٢، ص ص ٤٩ - ٥٠ .

(٤٨) الشعر، غاياته ووسائطه، م س، ص ص ٩١ - ٩٢ .

(٤٩) المازني: ديوانه، م س، ص ص ١١٨ - ١١٩ .

(٥٠) حامد الصعيدي في نقد رواية المنفلوطي «مجدولين» المعربة عن الفونس كار، «السفور» ٢٨ فبراير ١٩١٨ ص ٢، نقلا عن أحمد إبراهيم الهواري: نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر (القاهرة ١٩٧٨) ١٨١ - ١٩٢، هامش.

(٥١) الشعر. . . م س، ص ص ٥٩ - ٦٠ .

(٥٢) م ن ، ص ص ٦٣ - ٦٤ .

(٥٣) م ن ، ص ٥٩ .

(٥٤) م ن، ص ص ٦٩ ـ ٧٠.

(٥٥) شكري: ديوانه، م س، ص ٣٦٥.

(٥٦) م ن، ٢٠٩.

(٥٧) الشعر. . . م س، ص ٥٦.

(٥٨) ديوان شكري ص ص ١٠٥ ـ ١٠٦.

(٥٩) عن: أحمد إبراهيم الهواري: م س، ص ١٥٥.

(٦٠) نقلا عن: الهواري ص ١٥٦ (من مقال للعقاد في «الكتاب» نوفمبر ١٩٤٧).

(٦١) أبوهلال العسكري: كتاب الصناعتين الكتابة والشعر ـ القاهرة، ١٩٥٢ ص ص ١٣٦ ـ ١٣٧، ١٣٩.

(٦٢) علي شلش، م س، ص ص ٢٥ ـ ٢٦.

(٦٣) م ن، ص ٤١.

(٦٤) م ن، ص ٤٥.

(٦٥) مقدمة لديوان المازني، ص ص ١٠ ـ ١١.

(٦٦) شكري: ديوانه، م س، ص ٢١٠.

(٦٧) م ن، ص ٢٠٩.

(٦٨) انظر: «انكسار النموذجين الرومنسي والواقعي في الشعر» (للمؤلف) عالم الفكر ديسمبر ١٩٨٨، ص ص ٥٣ ـ ٥٤.

(٦٩) شكري: ديوانه، م س، ص ص ٢٩٠ ـ ٢٩١.

(٧٠) في مقال بعنوان «الفلسفة والفن» (دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية ص

ص ٥٦ ــ ٦٢) يقدم العقاد عرضا موجزا لأسس نظرية الجمال معبرا عن انحياز واضح للفلسفات المثالية.

(٧١) شكري: ديوانه، م س، ص ٢٨٧.

(٧٢) م س، ص ص ٨٠ ـ ٨١.

(٧٣) شكري: م س، ص ٤٣٦.

(٧٤) المازني: «كلمة في الخيال»، «اللواء» ١٩٢٤ ـ ضمن كتابه حصاد الهشيم، ط ٢، القاهرة ١٩٣٢، ص ٣٠٨.

(٧٥) فرح أنطون: «إنشاء الروايات العربية»، «الجامعة نوفمبر ١٩٠٦»، ص ص ٣٠٧ ـ ٣٠٨ نقلا عن: شلش، م س، ص ص ٤٦، ٤٧.

(٧٦) عن أحمد إبراهيم الهواري، م س، ص ص ١٦٤ ـ ١٦٥.

(٧٧) تتداخل أفكار المازني والعقاد حول موضوع الخيال والوهم ودور كل منهما في الأدب القصصي. انظر: أحمد ابراهيم الهواري، م س، ص ص ١٥٣ ـ ١٥٤.

(٧٨) «الثقافة» ١١ أبريل ١٩٣٩ نقلا عن ا. ا. الهواري، م س، ص ١٦٣ هامش.

(٧٩) م ن، ص ص ١٥٩ ـ ١٦١.

(٨٠) م ن، ص ١٦٣.

(٨١) م ن، ص ١٦٠.

(٨٢) م ن، ص ١٦٧.

(٨٣) انظر عن «حديث عيسى بن هشام» وتراث الواقعية في الأدب العربي: «الرواية المصرية في نصف قرن» ضمن كتاب الأدب في عالم متغير للمؤلف (القاهرة

١٩٧١) ص ص ٤١ ـ ٤٥

(٨٤) «كلمة في الخيال»، م س، ص ص ٣١٠ ـ ٣١١

(٨٥) فجر القصة المصرية م س، ص ٥٠

(٨٦) م ن، ص ص ٢٦ ـ ٢٧

(٨٧) م ن، ص ٧٩.

(٨٨) م ن، ص ٨١

(٨٩) محمود طاهر لاشين: سخرية الناي، ط ٢، القاهرة ١٩٦٤، ص «و»

(٩٠) فجر القصة المصرية، م س، ص ٨٢.

(٩١) انظر: محمد خلف الله أحمد: معالم على طريق الكلاسيكية العربية الحديثة، طه حسين ومحمود تيمور، القاهرة ١٩٧٧.

(٩٢) عباس خضر: مقدمة «احسان هانم» مجموعة قصص مصرية عصرية، تأليف عيسى عبيد، ط ٢، القاهرة ١٩٦٤، ص ١٦.

(٩٣) «سبب فتور القصص» ضمن كتاب «ثورة الأدب»، القاهرة، د. ت (ويبدو من المقالة نفسها أنها كتبت في أواخر العشرينيات) ص ص ١٠٠ ـ ١٠١

(٩٤) عيسى عبيد، م س، ص «هـ»

(٩٥) م ن، ص «م»

(٩٦) م ن، ص ص «س ـ ف»

(٩٧) م ن، ص «ن»

(٩٨) م ن، انظر على الخصوص ص ص «ب ـ جـ»

(٩٩) م ن، ص «ط»

(١٠٠) م ن، ص «ح»

(١٠١) م ن، ص «ك»

(١٠٢) في الميزان الجديد، م س ، ص ص ٢٥ ـ ٣٤.

هوامش المقالة الثالثة

(١) بين الكتب والناس، القاهرة ١٩٥٢، ص ٧

(٢) في الأدب والنقد، القاهرة ١٩٥٢، ص ص ١٠٤ ـ ١٠٥

(٣) Rene Wellek: "The Term and Concept of Classicism in Literary History" in: Discriminations, Y.U.P. 1970, p.86

(٤) نقلا عن: Guy Michaud et Ph. Van Tieghem: Le Romantismė, Paris, 1954, p. 1

(٥) م س، ص ٨٦

(٦) Le Romantisme, p. 106

(٧) يوسف كرم: تاريخ الفلسفة الأوربية في العصر الوسيط، ط ٣، القاهرة د. ت. ، ص ص ١٣٨ ـ ١٤٤.

(٨) J.M. Robertson: A Short History of Christianity, London, 1937, pp. 37-47, 71-7

(٩) ج. ب. بريستلي: الأدب والإنسان الغربي ـ ترجمة شكري محمد عياد، القاهرة ١٩٩١، ص ص ١٥ ـ ١٦

(١٠) Mattew Arnold: Culture and Anarchy ed. by Dover Wilson, Cambridge, 1966, Ch. IV

(١١) T.S. Eliot: Christianity and the Culture of Christian Society ...

etc., N.Y. 1968, pp. 5-19

(١٢) ت. س. إليوت: ملاحظات نحو تعريف الثقافة، ترجمة شكري محمد عياد، القاهرة ١٩٦١ ص ص ١٣٥ ـ ١٣٦، ١٤٥ ـ ١٤٦.

(١٣) Erich Auerbach: Mimesis, Eng. Trans., N.Y. 1957, p. 9

(١٤) Emile Legouis & Louis Cazamian: A History of English Literature (London 1967) p. 710

(١٥) Henri Peyre: Qu'est – ce que Le Classicisme? Paris 1933, p. 36

(١٦) م ن، في مواضع متفرقة.

(١٧) م س، ص ٧٧

(١٨) رجعنا إلى الترجمة الإنجليزية، وهذا بيانها: Paul Hazard: The European Mind 1680 - 1715, Pelican B., 1964

(١٩) نقلا عن بول آزار، م س، ص ٤٥٨

(٢٠) عن رنيه ولك، م س، ص ص ٧٩ ـ ٨٠

(٢١) يقول بول فان تيجم: «إن الرومنسية الفرنسية... لا يمكن فهمها إلا إذا رأينا فيها واقعة أوربية، اتخذت في فرنسا ــ مثلها مثل كل أمة أدبية ــ شكلا ولونا مخصوصين». Paul Van Tieghem, Le Mouvement Romantique (20. edition, Paris, Villert, 1923)

(٢٢) عن ميشو وفان تيجم، م س، ص ص ٢٠ ـ ٢٢

(٢٣) م ن، ص ٣٠

(٢٤) م ن، ص ٥٧

(٢٥) Arnold Hauser: The Social History of Art (Eng. tr.) v. 3, New York 1958, p. 205

(٢٦) Sainte - Beuve: Causeries de Lundi (Extraits), Paris, Garnier, 1892, p. 432

(٢٧) هاوزر، م س، ج ٤ ص ٤٥

(٢٨) م ن، ص ٥٣

(٢٩) م ن، ص ٤٧

(٣٠) عن آورباخ، م س، ص ٤٣٩ .

(٣١) هاوزر، م س، ص ٤٥

(٣٢) آورباخ، م س، ص ص ٤٤٩ ـ ٤٥٠

(٣٣) م ن، ص ص ٤٥١ ـ ٤٥٢

(٣٤) هاوزر، م س، ص ٨٦

(٣٥) G.B. Priestly: Literature & Western Man, London 1960 p. 211

(٣٦) عن الواقعية الاشتراكية انظر: «حدود الواقعية الاشتراكية» ضمن كتاب الأدب في عالم متغير للمؤلف (م س) ص ص ١١٦ ـ ١٣٥، والمراجع المشار إليها هناك.

(٣٧) جورج لوكاتش: معنى الواقعية المعاصرة (ترجمة أمين العيوطي) القاهرة ١٩٧١، ص ص ١٥٩ ـ ١٦١

(٣٨) «حدود الواقعية الاشتراكية»، م س، ص ص ١٢٢ ـ ١٢٦ .

(٣٩) لوكاتش، م س، ص ٤٠ و ص ١٦٨ .

(٤٠) دخان، ترجمة شكري محمد عياد، روايات الهلال مارس ١٩٧٧، القاهرة، ص ١٩٢ .

(٤١) نقلا عن مارشال بيرمان: قضايا وشهادات، الحداثة ٢، م س، ص ٢٧٠

(٤٢) م س، ص ٣٢.

(٤٣) تجد عدد من الشهادات المهمة في: ميشو وفان تيجم: الرومنسية، م س، ص ص ٩٤ـ٩٦

(٤٤) م س، ص ٥٦.

(٤٥) م ن، ص ٢٨

(٤٦) روجيه جارودي: واقعية بلا ضفاف، ترجمة حليم طوسون، القاهرة ١٩٦٨، ص ١١٣

هوامش المقالة الرابعة

(١) البيان والتبيين، (تحقيق عبدالسلام هارون) ج ٢، القاهرة ١٩٤٨، ص ١٣

(٢) الموازنة (تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد) القاهرة ١٩٥٤، ص ١١

(٣) العمدة (تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد) القاهرة ١٩٥٥، ص ١٣١

(٤) منهاج البلغاء وسراج الأدباء (تحقيق الحبيب بن الخوجة) تونس ١٩٦٦، ص ص ٣٦٥ـ٣٦٦

(٥) إعجاز القرآن، بهامش الاتقان للسيوطي، القاهرة ١٩٣٥، ج ٢ ص ١٧٦

(٦) الوساطة، القاهرة ١٩٤٨، ص ١٨

(٧) م ن، ص ١٩

(٨) م ن، ص ١٤

(٩) الحيوان (تحقيق عبدالسلام هارون) ج ٣، القاهرة ١٩٣٨، ص ص ١٣١ـ١٣٢

(١٠) الموازنة، م س، ص ١٩

(١١) البيان والتبيين، م س، ج ٤، ص ٢٤

(١٢) الحيوان ط ٢ القاهرة ١٩٦٥، ج ١ ص ١٣٠

(١٣) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، بيروت ١٩٦٤ ج ١، ص ٢٢

(١٤) هذا ما يؤخذ من نقد الجاحظ لأبي عمرو الشيباني، وإيراده بعض شعر المجون في مؤلفاته.

(١٥) م س، ص ص ٥٠ ـ ٥١

(١٦) م س، ص ٢٧: «وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته».

(١٧) البيان والتبيين، م س، ج ٤ ص ص ٥٥ ـ ٥٦

(١٨) م س، ص ٣٥١

(١٩) الموازنة، م س، ص ١٦

(٢٠) م ن، ص ص ٢١ ـ ١١٥

(٢١) م ن، ص ١١



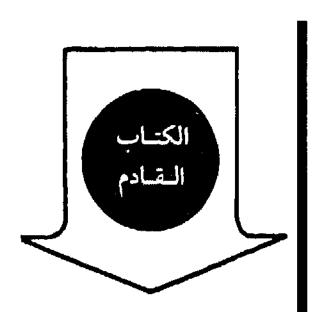
المؤلف في سطور

* من مواليد كفر شنوان بمحافظة المنوفية عام ١٩٢١ .
* ليسانس آداب (لغة عربية) من جامعة القاهرة ١٩٤٠ ، ودبلوم المعهد العالي للتربية عام ١٩٤٢ ، وحصل على الماجستير عام ١٩٤٨ والدكتوراه عام ١٩٥٣ .
* عمل مدرسا بوزارة التربية بالقاهرة ومحررا بالمجمع اللغوى ثم انضم إلى هيئة التدريس بجامعة القاهرة عام ١٩٥٤ .
* أستاذ بقسم اللغة العربية بآداب القاهرة (١٩٦٨) وتولى عمادة معهد الفنون المسرحية (١٩٦٩) وعين وكيلا لآداب القاهرة عام ١٩٧١ .
* عمل مدرساً في جامعتي الخرطوم والرياض .
* استقال من منصبه بجامعة القاهرة ومن عمله بجامعة الرياض عام ١٩٧٧ ليتفرغ للكتابة .

من دراساته النقدية :

البطل في الأدب والأساطير (١٩٥٩) ـ طاغور شاعر الحب والسلام (١٩٦١) ـ القصة القصيرة في مصر: دراسة فني تأصيل فن أدبي (١٩٦٠) ـ موسيقى الشعر العربي (١٩٦٨) ـ مدخل إلى علم الأسلوب (١٩٨٣) ـ اتجاهات البحث الأسلوبي (١٩٨٥) ـ دائرة الإبداع (١٩٨٦) .

* معظم مقالاته النقدية جمعت في كتب: تجارب في الأدب والنقد (١٩٦٨) ـ الأدب في عالم متغير (١٩٧١) ـ الرؤيا المقيدة (١٩٧٠) .
* شارك في : «موسوعة الثقافة العربية» (المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، و«مكتبة المستقبلات العربية البديلة» (جامعة الأمم المتحدة)، وله ست مجموعات قصصية .
* حصل على جائزة الدولة التقديرية للآداب (١٩٨٨)؛ وجائزة الكويت للتقدم العلمي عام ١٩٨٨ وجائزة الملك فيصل للأدب العربي ١٩٩١م .



الكون

تأليف : د . كارل ساغان

ترجمة : نافع أيوب لبّس

مراجعة : محمد كامل عارف

صدر عن هذه السلسلة

١ ـ الحضارة	تأليف : د/ حسين مؤنس	يناير ١٩٧٨
٢ ـ اتجاهات الشعر العربي المعاصر	تأليف : د/ إحسان عباس	فبراير ١٩٧٨
٣ ـ التفكير العلمي	تأليف : د/ فؤاد زكريا	مارس ١٩٧٨
٤ ـ الولايات المتحدة والمشرق العربي	تأليف : / أحمد عبدالرحيم مصطفى	أبريل ١٩٧٨
٥ ـ العلم ومشكلات الإنسان المعاصر	تأليف : د/ زهير الكرمي	مايو ١٩٧٨
٦ ـ الشباب العربي والمشكلات التي يواجهها	تأليف : د/ عزت حجازي	يونيو ١٩٧٨
٧ ـ الأحلاف والتكتلات في السياسة العالمية	تأليف : / محمد عزيز شكري	يوليو ١٩٧٨
٨ ـ تراث الإسلام (الجزء الأول)	ترجمة : د/ زهير السمهوري تحقيق وتعليق : د/ شاكر مصطفى مراجعة : د/ فؤاد زكريا	أغسطس ١٩٧٨
٩ ـ أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة	تأليف : د/ نايف خرما	سبتمبر ١٩٧٨
١٠ ـ جحا العربي	تأليف : د/ محمد رجب النجار	أكتوبر ١٩٧٨
١١ ـ تراث الإسلام (الجزء الثاني)	ترجمة : د/ حسين مؤنس، د/ إحسان العمد مراجعة : د/ فؤاد زكريا	نوفمبر ١٩٧٨
١٢ ـ تراث الإسلام (الجزء الثالث)	ترجمة : د. حسين مؤنس، د/ إحسان العمد مراجعة : د/ فؤاد زكريا	ديسمبر ١٩٧٨
١٣ ـ الملاحة وعلوم البحار عند العرب	تأليف : د/ أنور عبدالعليم	يناير ١٩٧٩
١٤ ـ جمالية الفن العربي	تأليف : د/ عفيف بهنسي	فبراير ١٩٧٩
١٥ ـ الإنسان الحائر بين العلم والخرافة	تأليف : د/ عبدالمحسن صالح	مارس ١٩٧٩
١٦ ـ النفط والمشكلات المعاصرة للتنمية العربية	تأليف : د/ محمود عبدالفضيل	أبريل ١٩٧٩
١٧ ـ الكون والثقوب السوداء	إعداد : رؤوف وصفي مراجعة : زهير الكرمي	مايو ١٩٧٩
١٨ ـ الكوميديا والتراجيديا	ترجمة : د/ علي أحمد محمود مراجعة : د/ شوقي السكري، د/ علي الراعي	يونيو ١٩٧٩
١٩ ـ المخرج في المسرح المعاصر	تأليف : / سعد أردش	يوليو ١٩٧٩

٢٠ـ التفكير المستقيم والتفكير الأعوج	ترجمة حسن سعيد الكرمي مراجعة : صدقي حطاب	أغسطس ١٩٧٩
٢١ـ مشكلة إنتاج الغذاء في الوطن العربي	تأليف : د/ محمد على الفرا	سبتمبر ١٩٧٩
٢٢ـ البيئة ومشكلاتها	تأليف : رشيد الحمد د/ محمد سعيد صباريني	أكتوبر ١٩٧٩
٢٣ـ الرق	تأليف : د/ عبدالسلام الترمانيني	نوفمبر ١٩٧٩
٢٤ـ الإبداع في الفن والعلم	تأليف : د/ حسن أحمد عيسى	ديسمبر ١٩٧٩
٢٥ـ المسرح في الوطن العربي	تأليف : د/ علي الراعي	يناير ١٩٨٠
٢٦ـ مصر وفلسطين	تأليف : د/ عواطف عبدالرحمن	فبراير ١٩٨٠
٢٧ـ العلاج النفسي الحديث	تأليف : د/ عبدالستار ابراهيم	مارس ١٩٨٠
٢٨ـ أفريقيا في عصر التحول الاجتماعي	ترجمة : شوقي جلال	أبريل ١٩٨٠
٢٩ـ العرب والتحدي	تأليف : د/ محمد عماره	مايو ١٩٨٠
٣٠ـ العدالة والحرية في فجر النهضة العربية الحديثة	تأليف : د/ عزت قرني	يونيو ١٩٨٠
٣١ـ الموشحات الأندلسية	تأليف : د/ محمد زكريا عناني	يوليو ١٩٨٠
٣٢ـ تكنولوجيا السلوك الإنساني	ترجمة : د/ عبدالقادر يوسف مراجعة : د/ رجا الدريني	أغسطس ١٩٨٠
٣٣ـ الإنسان والثروات المعدنية	تأليف : د/ محمد فتحي عوض الله	سبتمبر ١٩٨٠
٣٤ـ قضايا أفريقية	تأليف : د/ محمد عبدالغني سعودي	أكتوبر ١٩٨٠
٣٥ـ تحولات الفكر والسياسة في الشرق العربي (١٩٣٠ـ ١٩٧٠)	تأليف : د/ محمد جابر الأنصاري	نوفمبر ١٩٨٠
٣٦ـ الحب في التراث العربي	تأليف : د/ محمد حسن عبدالله	ديسمبر ١٩٨٠
٣٧ـ المساجد	تأليف : د/ حسين مؤنس	يناير ١٩٨١
٣٨ـ تكنولوجيا الطاقة البديلة	تأليف : د/ سعود يوسف عياش	فبراير ١٩٨١
٣٩ـ ارتقاء الإنسان	ترجمة : د/ موفق شخاشيرو مراجعة : زهير الكرمي	مارس ١٩٨١
٤٠ـ الرواية الروسية في القرن التاسع عشر	تأليف : د/ مكارم الغمري	أبريل ١٩٨١
٤١ـ الشعر في السودان	تأليف: د/ عبده بدوي	مايو ١٩٨١
٤٢ـ دور المشروعات العامة في التنمية الاقتصادية	تأليف : د/ علي خليفة الكواري	يونيو ١٩٨١
٤٣ـ الإسلام في الصين	تأليف: فهمي هويدي	يوليو ١٩٨١
٤٤ـ اتجاهات نظرية في علم الاجتماع	تأليف : د/ عبدالباسط عبدالمعطي	أغسطس ١٩٨١

٤٥ـ حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي	تأليف : د / محمد رجب النجار	سبتمبر ١٩٨١
٤٦ـ دعوة إلى الموسيقا	تأليف : د/ يوسف السيسي	أكتوبر ١٩٨١
٤٧ـ فكرة القانون	ترجمة : سليم الصويص مراجعة : سليم بسيسو	نوفمبر ١٩٨١
٤٨ـ التنبؤ العلمي ومستقبل الإنسان	تأليف : د/ عبدالمحسن صالح	ديسمبر ١٩٨١
٤٩ـ صراع القوى العظمى حول القرن الأفريقي	تأليف : صلاح الدين حافظ	يناير ١٩٨٢
٥٠ـ التكنولوجيا الحديثة والتنمية الزراعية	تأليف : د/ محمد عبدالسلام	فبراير ١٩٨٢
٥١ـ السينما في الوطن العربي	تأليف : جان ألكسان	مارس ١٩٨٢
٥٢ـ النفط والعلاقات الدولية	تأليف : د / محمد الرميحي	أبريل ١٩٨٢
٥٣ـ البدائية	ترجمة : د / محمد عصفور	مايو ١٩٨٢
٥٤ـ الحشرات الناقلة للأمراض	تأليف : د / جليل أبو الحب	يونيو ١٩٨٢
٥٥ـ العالم بعد مائتي عام	ترجمة : شوقي جلال	يوليو ١٩٨٢
٥٦ـ الإدمان	تأليف : د / عادل الدمرداش	أغسطس ١٩٨٢
٥٧ـ البيروقراطية النفطية ومعضلة التنمية	تأليف : د / أسامة عبدالرحمن	سبتمبر ١٩٨٢
٥٨ـ الوجودية	ترجمة : د / إمام عبدالفتاح	أكتوبر ١٩٨٢
٥٩ـ العرب أمام تحديات التكنولوجيا	تأليف : د/ انطونيوس كرم	نوفمبر ١٩٨٢
٦٠ـ الأيديولوجية الصهيونية (الجزء الأول)	تأليف : د / عبدالوهاب المسيري	ديسمبر ١٩٨٢
٦١ـ الأيديولوجية الصهيونية (الجزء الثاني)	تأليف : د / عبدالوهاب المسيري	يناير ١٩٨٣
٦٢ـ حكمة الغرب	ترجمة : د / فؤاد زكريا	فبراير ١٩٨٣
٦٣ـ الإسلام والاقتصاد	تأليف : د/ عبدالهادي علي النجار	مارس ١٩٨٣
٦٤ـ صناعة الجوع (خرافة الندرة)	ترجمة : أحمد حسان عبدالواحد	إبريل ١٩٨٣
٦٥ـ مدخل إلى تاريخ الموسيقا المغربية	تأليف : عبدالعزيز بن عبد الجليل	مايو ١٩٨٣
٦٦ـ الإسلام والشعر	تأليف : د / سامي مكي العاني	يونيو ١٩٨٣
٦٧ـ بنو الإنسان	ترجمة : زهير الكرمي	يوليو ١٩٨٣
٦٨ـ الثقافة الألبانية في الأبجدية العربية	تأليف : د / محمد موفاكو	أغسطس ١٩٨٣
٦٩ـ ظاهرة العلم الحديث	تأليف : د / عبدالله العمر	سبتمبر ١٩٨٣
٧٠ـ نظريات التعلم (دراسة مقارنة) القسم االأول	ترجمة : د / علي حسين حجاج مراجعة : د / عطيه محمود هنا	أكتوبر ١٩٨٣
٧١ـ الاستيطان الأجنبي في الوطن العربي	تأليف : د / عبدالمالك خلف التميمي	نوفمبر ١٩٨٣
٧٢ـ حكمة الغرب (الجزء الثاني)	ترجمة : د / فؤاد زكريا	ديسمبر ١٩٨٣

٧٣ـ التخطيط للتقدم الاقتصادي والاجتماعي	تأليف : د / مجيد مسعود	يناير ١٩٨٤
٧٤ـ مشاريع الاستيطان اليهودي	تأليف : أمين عبدالله محمود	فبراير ١٩٨٤
٧٥ـ التصوير والحياة	تأليف : د / محمد نبهان سويلم	مارس ١٩٨٤
٧٦ـ الموت في الفكر الغربي	ترجمة : كامل يوسف حسين مراجعة : د / إمام عبدالفتاح	أبريل ١٩٨٤
٧٧ـ الشعر الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا	تأليف : د / أحمد عتمان	مايو ١٩٨٤
٧٨ـ قضاياالتبعية الإعلامية والثقافية	تأليف : د/ عواطف عبدالرحمن	يونيو ١٩٨٤
٧٩ـ مفاهيم قرآنية	تأليف : د / محمد أحمد خلف الله	يوليو ١٩٨٤
٨٠ـ الزواج عند العرب (في الجاهلية والإسلام)	تأليف : د / عبدالسلام الترمانيني	أغسطس ١٩٨٤
٨١ ـ الأدب اليوغسلافي المعاصر	تأليف : د / جمال الدين سيد محمد	سبتمبر ١٩٨٤
٨٢ ـ تشكيل العقل الحديث	ترجمة : شوقي جلال مراجعة : صدقي حطاب	أكتوبر ١٩٨٤
٨٣ ـ البيولوجيا ومصير الإنسان	تأليف : د / سعيد الحفار	نوفمبر ١٩٨٤
٨٤ ـ المشكلة السكانية وخرافة المالتوسية	تأليف : د / رمزي زكي	ديسمبر ١٩٨٤
٨٥ ـ دول مجلس التعاون الخليجي ومستويات العمل الدولية	تأليف : د / بدرية العوضي	يناير ١٩٨٥
٨٦ ـ الإنسان وعلم النفس	تأليف : د / عبدالستار إبراهيم	فبراير ١٩٨٥
٨٧ ـ في تراثنا العربي الإسلامي	تأليف : د / توفيق الطويل	مارس ١٩٨٥
٨٨ ـ الميكروبات والإنسان	ترجمة : د / عزت شعلان مراجعة : د/ عبدالرزاق العدواني، د / سمير رضوان	أبريل ١٩٨٥
٨٩ ـ الإسلام وحقوق الإنسان	تأليف : د/ محمد عماره	مايو ١٩٨٥
٩٠ ـ الغرب والعالم (القسم الأول)	تأليف : كافين رايلي ترجمة : د/ عبدالوهاب المسيري، د/ هدى حجازي مراجعة : د / فؤاد زكريا	يونيو ١٩٨٥
٩١ ـ تربية اليسر وتخلف التنمية	تأليف : د / عبدالعزيز الجلال	يوليو ١٩٨٥
٩٢ ـ عقول المستقبل	ترجمة : د / لطفي فطيم	أغسطس ١٩٨٥
٩٣ ـ لغة الكيمياء عند الكائنات الحية	تأليف : د / أحمد مدحت إسلام	سبتمبر ١٩٨٥
٩٤ ـ النظام الإعلامي الجديد	تأليف : د / مصطفى المصمودي	أكتوبر ١٩٨٥

٩٥ ـ تغيّر العالم	تأليف : د/ أنور عبدالملك	نوفمبر ١٩٨٥
٩٦ ـ الصهيونية غير اليهودية	تأليف : ريجينا الشريف ترجمة : أحمد عبدالله عبدالعزيز	ديسمبر ١٩٨٥
٩٧ ـ الغرب والعالم (القسم الثاني)	تأليف : كافين رايلي ترجمة : د/ عبدالوهاب المسيري د/ هدى حجازي مراجعة : د/ فؤاد زكريا	يناير ١٩٨٦
٩٨ ـ قصة الأنثروبولوجيا	تأليف : د/ حسين فهيم	فبراير١٩٨٦
٩٩ ـ الأطفال مرآة المجتمع	تأليف : د/ محمد عماد الدين إسماعيل	مارس ١٩٨٦
١٠٠ ـ الوراثة والإنسان	تأليف : د/ محمد علي الربيعي	أبريل ١٩٨٦
١٠١ ـ الأدب في البرازيل	تأليف : د/ شاكر مصطفى	مايو ١٩٨٦
١٠٢ ـ الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية	تأليف : د/ رشاد الشامي	يونيو ١٩٨٦
١٠٣ ـ التنمية في دول مجلس التعاون	تأليف د/ محمد توفيق صادق	يوليو ١٩٨٦
١٠٤ ـ العالم الثالث وتحديات البقاء	تأليف جاك لوب ترجمة : أحمد فؤاد بلبع	أغسطس ١٩٨٦
١٠٥ ـ المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي	تأليف : د/ إبراهيم عبد الله غلوم	سبتمبر ١٩٨٦
١٠٦ ـ «المتلاعبون بالعقول»	تأليف : هربرت . أ . شيللر ترجمة : عبدالسلام رضوان	أكتوبر ١٩٨٦
١٠٧ ـ الشركات عابرة القومية	تأليف : د/ محمد السيد سعيد	توفمبر ١٩٨٦
١٠٨ ـ نظريات التعلم (دراسة مقارنة) (الجزء الثاني)	ترجمة : د/ علي حسين حجاج مراجعة : د/ عطية محمود هنا	ديسمبر ١٩٨٦.
١٠٩ ـ العملية الإبداعية في فن التصوير	تأليف : د/ شاكر عبدالحميد	يتاير ١٩٨٧
١١٠ ـ مفاهيم نقدية	ترجمة : د/ محمد عصفور	فبراير ١٩٨٧
١١١ ـ قلق الموت	تأليف : د/ أحمد محمد عبدالخالق	مارس ١٩٨٧
١١٢ ـ العلم والمشتغلون بالبحث العلمي في المجتمع الحديث	تأليف : د/ جون . ب . ديكنسون ترجمة : شعبة الترجمة باليونسكو	أبريل ١٩٨٧
١١٣ ـ الفكر التربوي العربي الحديث	تأليف : د/ سعيد إسماعيل علي	مايو ١٩٨٧
١١٤ ـ الرياضيات في حياتنا	ترجمة : د/ فاطمة عبدالقادر الما	يونيو ١٩٨٧

١١٥ ـ معالم على طريق تحديث الفكر العربي	تأليف : د/ معن زيادة	يوليو ١٩٨٧
١١٦ ـ أدب أميركا اللاتينية	تنسيق وتقديم : سيزار فرناندث مورينو	أغسطس ١٩٨٧
قضايا ومشكلات (القسم الأول)	ترجمة : أحمد حسان عبدالواحد	
	مراجعة : د/ شاكر مصطفى	
١١٧ ـ الأحزاب السياسية في العالم الثالث	تأليف : د/ أسامة الغزالي حرب	سبتمبر ١٩٨٧
١١٨ ـ التاريخ النقدي للتخلف	تأليف : د/ رمزي زكي	أكتوبر ١٩٨٧
١١٩ ـ قصيدة وصورة	تأليف : د/ عبدالغفار مكاوي	نوفمبر ١٩٨٧
١٢٠ ـ سيكولوجية اللعب	تأليف : د/ سوزانا ميلر	ديسمبر ١٩٨٧
	ترجمة : د/ حسن عيسى	
	مراجعة : د/ محمد عماد الدين إسماعيل	
١٢١ ـ الدواء من فجر التاريخ إلى اليوم	تأليف : د/ رياض رمضان العلمي	يناير ١٩٨٨
١٢٢ ـ أدب أميركا اللاتينية (القسم الثاني)	تنسيق وتقديم : سيزار فرناندث مورينو	فبراير ١٩٨٨
	ترجمة : أحمد حسان عبدالواحد	
	مراجعة : د/ شاكر مصطفى	
١٢٣ ـ ثقافة الأطفال	تأليف : د/ هادي نعمان الهيتي	مارس ١٩٨٨
١٢٤ ـ مرض القلق	تأليف : د/ دافيد . ف . شيهان	أبريل ١٩٨٨
	ترجمة : د/ عزت شعلان	
	مراجعة : د/ أحمد عبدالعزيز سلامة	
١٢٥ ـ طبيعة الحياة	تأليف : فرانسيس كريك	مايو ١٩٨٨
	ترجمة : د/ أحمد مستجير	
	مراجعة : د/ عبد الحافظ حلمي	
١٢٦ ـ اللغات الأجنبية (تعليمها وتعلمها)	تأليف : د/ نايف خرما د/ علي حجاج	يونيو ١٩٨٨
١٢٧ ـ اقتصاديات الإسكان	تأليف : د/ إسماعيل إبراهيم درة	يوليو ١٩٨٨
١٢٨ ـ المدينة الإسلامية	تأليف : د/ محمد عبدالستار عثمان	أغسطس ١٩٨٨
١٢٩ ـ الموسيقا الأندلسية المغربية	تأليف : عبدالعزيز بن عبدالجليل	سبتمبر ١٩٨٨
١٣٠ ـ التنبؤ الوراثي	تأليف : د/ زولت هارسيناي ريتشارد هتون	أكتوبر ١٩٨٨
	ترجمة : د/ مصطفى إبراهيم فهمي	
	مراجعة : د/ مختار الظواهري	

١٣١ ـ مقدمة لتاريخ الفكر العلمي في الاسلام	تأليف : د/ أحمد سليم سعيدان	نوفمبر ١٩٨٨
١٣٢ ـ أوروبا والتخلف في أفريقيا	تأليف : د/ والتر رودني ترجمة : د/ أحمد القصير مراجعة : د/ إبراهيم عثمان	ديسمبر ١٩٨٨
١٣٣ ـ العالم المعاصر والصراعات الدولية	تأليف : د/ عبدالخالق عبدالله	يناير ١٩٨٩
١٣٤ ـ العلم في منظوره الجديد	تأليف : روبرت م . اغروس جورج ن . ستانسيو ترجمة : د/ كمال خلايلي	فبراير ١٩٨٩
١٣٥ ـ العرب واليونسكو	تأليف : د/ حسن نافعة	مارس ١٩٨٩
١٣٦ ـ اليابانيون	تأليف : إدوين رايشاور ترجمة : ليلى الجبالي مراجعة : شوقي جلال	أبريل ١٩٨٩
١٣٧ ـ الاتجاهات التعصبية	تأليف : د/ معتز سيد عبدالله	مايو ١٩٨٩
١٣٨ ـ أدب الرحلات	تأليف : د/ حسين فهيم	يونيو ١٩٨٩
١٣٩ ـ المسلمون والاستعمار الاوروبي لأفريقيا	تأليف : عبدالله عبدالرزاق ابراهيم	يوليو ١٩٨٩
١٤٠ ـ الانسان بين الجوهر والمظهر (نتملك أو نكون)	تأليف : إريك فروم ترجمة : سعد زهران مراجعة : د/ لطفي فطيم	أغسطس ١٩٨٩
١٤١ ـ الأدب اللاتيني (ودوره الحضاري)	تأليف : د/ أحمد عتمان	سبتمبر ١٩٨٩
١٤٢ ـ مستقبلنا المشترك	إعداد : اللجنة العالمية للبيئة والتنمية ترجمة : محمد كامل عارف مراجعة : علي حسين حجاج	أكتوبر ١٩٨٩
١٤٣ ـ الريف في الرواية العربية	تأليف : د/ محمد حسن عبدالله	نوفمبر ١٩٨٩
١٤٤ ـ الإبداع العام والخاص	تأليف : الكسندرو روشكا ترجمة : د/ غسان عبدالحي أبو فخر	ديسمبر ١٩٨٩
١٤٥ ـ سيكولوجية اللغة والمرض العقلي	تأليف : د/ جمعة سيد يوسف	يناير ١٩٩٠
١٤٦ ـ حياة الوعي الفني (دراسات في تاريخ الصورة الفنية)	تأليف : غيورغي غانشف ترجمة : د/ نوفل نيوف مراجعة : د/ سعد مصلوح	فبراير ١٩٩٠
١٤٧ ـ الرأسمالية تجدد نفسها	تأليف : د/ فؤاد مُرسي	مارس ١٩٩٠

١٤٨ ـ علم الأحياء والأيديولوجيا والطبيعة البشرية	تأليف : ستيفن روز وآخرين	أبريل ١٩٩٠
	ترجمة : د/ مصطفى إبراهيم فهمي	
	مراجعة : د/ محمد عصفور	
١٤٩ ـ ماهية الحروب الصليبية	تأليف : د/ قاسم عبده قاسم	مايو ١٩٩٠
١٥٠ ـ حاجات الإنسان الأساسية في الوطن العربي «الجوانب البيئية والتكنولوجية والسياسية»	(برنامج الأمم المتحدة للبيئة) ترجمة : عبد السلام رضوان	يونيو ١٩٩٠
١٥١ ـ تجارة المحيط الهندي في عصر السيادة الإسلامية	تأليف : د/ شوقي عبد القوي عثمان	يوليو ١٩٨٩
١٥٢ ـ التلوث مشكلة العصر	تأليف : د/ أحمد مدحت إسلام	أغسطس ١٩٩٠

(ظهر هذا العدد في أغسطس ١٩٩٠، وانقطعت السلسلة بسبب العدوان الغاشم، ثم استؤنفت في شهر سبتمبر ١٩٩١ بالعدد ١٥٣)

١٥٣ ـ الكويت والتنمية الثقافية العربية	تأليف : د/ محمد حسن عبدالله	سبتمبر ١٩٩١
١٥٤ ـ النقطة المتحولة : أربعون عاما في استكشاف المسرح	تأليف : بيتر بروك	أكتوبر ١٩٩١
	ترجمة : فاروق عبدالقادر	
١٥٥ ـ مؤثرات عربية وإسلامية في الادب الروسي	تأليف : د/ مكارم الغمري	نوفمبر ١٩٩١
١٥٦ ـ الفصامي : كيف نفهمه ونساعده، دليل للأسرة والأصدقاء	تأليف : سيلفانو آرتي	ديسمبر ١٩٩١
	ترجمة : د/ عاطف أحمد	
١٥٧ ـ الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي	تأليف : د/ زينات البيطار	يناير ١٩٩٢
١٥٨ ـ مستقبل النظام العربي بعد ازمة الخليج	تأليف : د/ محمد السيد سعيد	فبراير١٩٩٢
١٥٩ ـ فكرة الزمان عبر التاريخ	ترجمة : فؤاد كامل عبدالعزيز	مارس ١٩٩٢
	مراجعة : شوقي جلال	
١٦٠ ـ ارتقاء القيم (دراسة نفسية)	تأليف : د/ عبداللطيف محمد خليفة	أبريل ١٩٩٢
١٦١ ـ أمراض الفقر (المشكلات الصحية في العالم الثالث)	تأليف : د/ فيليب عطية	مايو ١٩٩٢
١٦٢ ـ القومية في موسيقا القرن العشرين	تأليف : د/ سمحة الخولي	يونيو ١٩٩٢
١٦٣ ـ أسرار النوم	تأليف : الكسندر بوربلي	يوليو ١٩٩٢
	ترجمة : د/ أحمد عبدالعزيز سلامة	
١٦٤ ـ بلاغة الخطاب وعلم النص	تأليف : د/ صلاح فضل	أغسطس ١٩٩٢
١٦٥ ـ الفلسفة المعاصرة في أوربا	تأليف : إ.م. بوشنسكي	سبتمبر ١٩٩٢
	ترجمة : د/ عزت قرني	

١٦٦ ـ الأمومة : نمو العلاقات بين الطفل والأم	تأليف : د/ فايز قنطار	أكتوبر ١٩٩٢
١٦٧ ـ تاريخ الدراسات العربية في فرنسا	تأليف د/ محمود المقداد	نوفمبر ١٩٩٢
١٦٨ ـ بنية الثورات العلمية	تأليف : توماس كون ترجمة : شوقي جلال	ديسمبر ١٩٩٢
١٦٩ ـ تاريخ الكتاب (القسم الاول)	تأليف : د/ الكسندر ستيبشفيتش ترجمة : د/ محمد م. الأرناؤوط	يناير ١٩٩٣
١٧٠ ـ تاريخ الكتاب (القسم الثاني)	تأليف : د/ الكسندر ستيبشفيتش ترجمة : د/ محمد م. الأرناؤوط	فبراير ١٩٩٣
١٧١ ـ الأدب الأفريقي	تأليف : د/ علي شلش	مارس ١٩٩٣
١٧٢ ـ الذكاء الاصطناعي واقعه ومستقبله	تأليف : آلان بونيه ترجمة : د/ علي صبري فرغلي	أبريل ١٩٩٣
١٧٣ ـ المعتقدات الدينية لدى الشعوب	أشرف على التحرير جفري بارندر ترجمة : د/ إمام عبدالفتاح إمام مراجعة : د/ عبدالغفار مكاوي	مايو ١٩٩٣
١٧٤ ـ الهندسة الوراثية والأخلاق	تأليف : ناهدة البقصمي	يونيو ١٩٩٣
١٧٥ ـ سيكولوجية السعادة	تأليف : مايكل أرجايل ترجمة : د/ فيصل عبدالقادر يونس مراجعة : شوقي جلال	يوليو ١٩٩٣
١٧٦ ـ العبقرية والإبداع والقيادة	تأليف : دين كيث سايمنتن ترجمة : د/ شاكر عبدالحميد مراجعة : د/ محمد عصفور	أغسطس ١٩٩٣



سلسلة عالم المعرفة

عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية تصدر في مطلع كل شهر ميلادي عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ دولة الكويت ـ وقد صدر العدد الأول منها في شهر يناير عام ١٩٧٨ .

تهدف هذه السلسلة إلى تزويد القارىء بمادة جيدة من الثقافة تغطي جميع فروع المعرفة، وكذلك ربطه بأحدث التيارات الفكرية والثقافية المعاصرة. ومن الموضوعات التي تعالجها تأليفاً وترجمة :

١ ـ الدراسات الإنسانية : تاريخ ـ فلسفة ـ أدب الرحلات ـ الدراسات الحضارية ـ تاريخ الافكار.

٢ ـ العلوم الاجتماعية : اجتماع ـ اقتصاد ـ سياسة ـ علم نفس ـ جغرافيا ـ تخطيط ـ دراسات استراتيجية ـ مستقبليات .

٣ ـ الدراسات الأدبية واللغوية : الأدب العربي ـ الآداب العالمية ـ علم اللغة .

٤ ـ الدراسات الفنية : علم الجمال وفلسفة الفن ـ المسرح ـ الموسيقا ـ الفنون التشكيلية والفنون الشعبية .

٥ ـ الدراسات العلمية : تاريخ العلم وفلسفته ، تبسيط العلوم الطبيعية (فيزياء، كيمياء، علم الحياة، فلك) ـ الرياضيات التطبيقية (مع الاهتمام بالجوانب الإنسانية لهذه العلوم) والدراسات التكنولوجية . أما بالنسبة لنشر الأعمال الإبداعية ـ المترجمة أو المؤلفة ـ من شعر وقصة ومسرحية فأمر غير وارد في الوقت الحالي .

وتحرص سلسلة عالم المعرفة على ان تكون الأعمال المترجمة حديثة النشر.

وترحب السلسلة باقتراحات التأليف والترجمة المقدمة من المتخصصين، على أن تكون مصحوبة بنبذة وافية عن الكتاب وموضوعاته وأهميته ومدى جدته، وفي حالة الترجمة ترسل صفحة الغلاف والمحتويات، كما ترفق مذكرة بالفكرة العامة للكتاب. وفي جميع الحالات ينبغي إرفاق سيرة ذاتية لمقترح الكتاب تتضمن البيانات الرئيسية عن نشاطه العلمي السابق.

وفي حال الموافقة والتعاقد على الموضوع / المؤلف أو المترجم ـ تصرف مكافأة للمؤلف مقدارها ألف دينار كويتي، وللمترجم مكافأة بمعدل خمسة عشر فلسا عن الكلمة الواحدة في النص الأجنبي أو تسعمائة دينار أيهما أكثر بالإضافة إلى مائة وخمسين دينارا كويتياً مقابل تقديم المخطوطة ـ المؤلفة و المترجمة ـ من نسختين مطبوعتين على الآلة الكاتبة.



الاشتراك السنوي : وهو مقصور على الفئات التالية :

● المؤسسات والهيئات داخل الكويت	١٠	دنانير كويتية
● المؤسسات والهيئات في الوطن العربي	١٢	ديناراً كويتيا
● المؤسسات والهيئات خارج الوطن العربي	٨٠	دولارا أمريكيا
● الأفراد خارج الوطن العربي	٤٠	دولارا أميركيا

الاشتراكات :

ترسل باسم الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص . ب : ٢٣٩٩٦ الصفاة/ الكويت ـ 13100

برقيا : ثقف ـ تلكس : ٤٤٥٥٤ TLX. NO. 44554 NCCAL

فاكسميلي : ٤٨٧٣٦٩٤

طبع من هذا الكتاب أربعون ألف نسخة

مطابع السياسة - الكويت

هـذا الكتاب

المذاهب الأدبية والنقـدية . . . مـوضوع طويـل عريض، يتغلغل في نظرية الأدب من ناحية وفي تـاريخ الأدب من ناحية أخرى، ويربط بين آداب الأمم المختلفـة مبينا نواحـي الاتفاق ونواحـي الاختلاف. وإذن لم يقتصر على المذاهب الأدبية الحديثـة التي نشأت وتطورت في أمـم الغرب وتأثر بها الأدباء العرب المعاصرون، بل تتبع جذورها في التاريخ الأدبي، وراح يرصد مـا يقابلها في تاريخنا الأدبي القديم، فقـد تجاوز نطاق النقد الأدبي والتاريخ المقـارن للآداب إلى البحث في تداخل الحضـارات، وهو واحد من أهـم الموضوعات التي تشغل اهتمام المفكرين في عالم اليوم، وفي العالم العربي على وجه الخصوص.

في هذا المجلـد الصغير يقدم المؤلف حصـاد أربعين سنة من التأليف الجاد في حقل الدراسات الأدبيـة المقارنة (بدءا من رسالتـه للدكتوراه عن كتاب الشعر الأرسطي ـ سنة ١٩٥٤) ليجلو لدارس الأدب وقارئه ولكل مهتم بفهم العالم المعاصر عددا مـن القضايا المهمة التي لم ينقطع الجدال حولها منذ بداية النهضة العربية.